REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXX. Band. 4. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1907.

Über einige Zeichnungen alter Meister in Oxford.

Von A. von Beckerath.

Das fünfte Heft des von Herrn Sidney Colvin herausgegebenen Publikationwerkes alter Zeichnungen in Oxford ist wieder eine glänzende Leistung, die sich würdig den früheren Lieferungen anschließt.

Außer den bekannten Schätzen der Oxforder Galerien werden immer noch unbekannte, höchst wichtige Zeichnungen alter Meister publiziert, das vorhandene Material scheint unerschöpflich.

Die Vorzüglichkeit der Reproduktion bleibt dieselbe vortreffliche, oft gerühmte. Die wissenschaftliche Verarbeitung wird mit großer Sorgfalt und Sachkenntnis ausgeführt.

Auf einige der reproduzierten Zeichnungen will ich in dem Folgenden näher eingehen.

Leonardo da Vinci, Study of a sleeve.

The drawing shows the advanced right arm with part of the chest and shoulder of a figure leaning forward to the right.

Studie für den Ärmel des rechten Arms des Engels in dem Bilde der Verkündigung in den Uffizien. Herr Colvin sagt: »da diese Zeichnung sicher für den Ärmel des rechten Engels ist und ebenso sicher von der Hand Leonardos, so scheine die Attribution dieses Bildes an denselben, von jetzt ab, außer Zweifel.«

Er spricht damit »ein großes Wort gelassen« aus.

Die Kunstwissenschaft ist in den letzten fünfzig Jahren gewaltig fortgeschritten: sieht man auf die Scharen junger Herren, die sich dieser Wissenschaft jetzt mit Muth, Eifer und Leidenschaft widmen, so sollte man denken, daß bald alle Rätsel gelöst und alle Zweifel niedergeschlagen wurden. Leider ist das aber nicht der Fall; über nicht wenige Bilder, Zeichnungen, Skulpturen, darunter Hauptleistungen der Kunst des 15ten und 16ten Jahrhunderts, ist eine Übereinstimmung in der Beurteilung, auch kompetenter Kenner, nicht vorhanden. Woran liegt das nun? Zuerst wird man annehmen wollen, an der mangelnden Kenntnis der Beurteilenden, denn die respektiven Kunstwerke können nicht dafür, wenn ihre Autoren nicht erkannt werden. Im wesentlichen mag das richtig

sein, aber in vielen Fällen ist die Sachlage doch nicht so einfach, die Logik reicht in der Kunstbetrachtung nicht immer aus.

Wenn ein viel debattiertes Bild, das Tobiasbild mit den drei Erzengeln in der Florentiner Akademie, seit kurzem erst seinen richtigen Autor, Francesco Botticini, erhalten hat, so kam das daher, weil man sich mit diesem früher kaum bekannten Künstler näher beschäftigte und ihn kennen lernte und weil der Irrtum Vasaris, der Botticini mit Botticelli verwechselte, aufgeklärt wurde. Ein immerhin ausgezeichnetes Bild mußte einen berühmten Autor haben, man pendelte von Botticelli zu Verrocchio und umgekehrt. Bei einem genauen objektiven Vergleich mit den Werken dieser berühmten Maler (resp. Bildhauer) hätte man allerdings schon seit geraumer Zeit wissen können, daß ein Künstler ihres Ranges, dieses Bild nicht gemalt haben konnte.

Mit dem Verkündigungsbild in den Uffizien liegt es anders. Dieses kam als Domenico Ghirlandajo aus Monte Oliveto in die Uffizien. Gotti und Campana, die damaligen Direktoren der Galerie, gaben es Leonardo, wozu der alte Liphardt beistimmte, Morelli und Cavalcaselle, in seltener Übereinstimmung, hielten es für einen Ridolfo Ghirlandajo, Bode folgte dem alten Liphardt, für Berenson war es Verrocchio.

Auch die Meinungen des kunstverständigen Publikums über dieses Bild sind geteilt.

Weit größere Übereinstimmung besteht, bezüglich der kleinen Verkündigung im Louvre, die für das früheste Bild Leonardos, das auf uns gekommen ist, gehalten wird. Das Bildchen ist ein Juwel, von hohem Reiz in der Komposition und im Kolorit; die sich zueinander neigenden Figuren sind körperlich vorzüglich entwickelt (namentlich der Engel), und in ihrer Einfachheit haben sie fromme und weihevolle Stimmung.

Der Typus der Madonna ist derselbe wie in der Anbetung der Könige Florenz, im Londoner Karton, im Bilde mit der h. Anna im Louvre und in vielen Madonnen-Zeichnungen Leonardos. Auffällig erscheint mir die in ziemlich gleichen Teilen um die knienden Figuren ausgebreitete Gewandung, ein von Fra Filippo oft angewandtes, für Leonardo etwas altertümliches Motiv. Bei diesem kommt es nicht weiter vor, Verrocchio und Botticelli haben es nicht, Domenico Ghirlandajo wendet es aber wieder gern an.

Die Lokalität auf beiden Verkündigungen hat große Ähnlichkeit; auf der kleinen ist sie aber freier entwickelt und harmonischer abgerundet. Auf der größeren stört der stark hervortretende Palast rechts und das große, ungeschickte, marmorne Lesepult. Die Jungfrau erscheint wie eine vornehme, heitere junge Dame, die Audienz erteilt, das dreimal aufgenommene Gewand des Mantels macht die untere Partie zu plump

gegen den schlanken Oberkörper. Was wird die junge Dame mit ihrem übergroßen Mantel anfangen, wenn sie aufsteht? (Dieser Mantel, verglichen mit dem des Engels auf Verrocchios Taufe, ist viel geringer in Zeichnung und Malerei.) Die rechte Hand der Madonna (an dem sehr langen rechten Arm) befindet sich links von dem Buch auf dem Lesepult, aber im Vordergrund, vor dem linken Arm. Darf man das Leonardo zutrauen? Der Engel ist intimer als die Jungfrau, bleibt aber in körperlicher Entwicklung gegen den Engel des Louvrebildes zurück. Der Typus der Madonna ist ganz verschieden von dem bei Leonardo üblichen, auch der Engel ist abweichend. Beide haben sehr kleine Augen und Augenhöhlen, auch der Mund ist zu klein, das ist gar nicht leonardesk.

Morelli meinte, daß schon wegen der Verschiedenheit der Hände der Dargestellten beide Bilder nicht von Leonardo sein könnten.

Die von Herrn Colvin gerühmte sorgfältige, vollendete Malerei des mit Blumen bedeckten Vordergrundes kann ich nicht zugestehen, ich finde im Gegenteil, daß dieser Vordergrund in der Ausführung die Feinheit Leonardos vermissen läßt. Die Photographie täuscht darüber.

Der Erhaltungszustand des Bildes ist ein schlechter, die Hauptfiguren sind vielfach übermalt, ebenso der Vordergrund.

Der koloristische Totaleindruck ist wesentlich von dem des Louvrebildes verschieden.

Die Photographische Gesellschaft in Leipzig hat den leonardesken Hintergrund »allein« photographiert, der enge Beziehungen zu Leonardo zeigt; die von H. Colvin reproduzierte Zeichnung beweist, daß er an dem Bilde eventuell beteiligt gewesen ist.

Ist diese Zeichnung unbedingt eine frühe Zeichnung, wie Herr Colvin behauptet?

Jedenfalls sind der Ärmel, der Arm, die Verbindung des Arms an der Schulter, die Brust in der Zeichnung unvergleichlich vorzüglicher, als in der Malerei des Bildes; die Zeichnung ist eine wirkliche Meisterzeichnung! Ich schließe: ist das Louvre-Bild von Leonardo, so kann das Florentiner nicht von ihm sein, letzteres wird ein ihm befreundeter Künstler, dessen Namen wir bis dato nicht kennen, unter seiner Anleitung oder mit seiner Beihilfe gemalt haben.

Raffael
auf einem Blatt.

Rückseite: two sketches of an Amorino with a shield.

Vorderseite: four sketches from the life model of Men-at-Arms, letztere Zeichnung für die Hintergrundfiguren des dritten Fresko der Dichterkrönung in der Libreria in Siena.

Die Nachrichten Vasaris über die Beteiligung Raffaels an den Fresken in der Libreria in Siena (er soll die Skizzen und die Kartons dafür gemacht haben) haben vielen Staub aufgewirbelt und viele Federn in Bewegung gesetzt. Jetzt ist aber wohl allgemein die Erkenntnis durchgedrungen, daß eine Beteiligung Raffaels nicht stattgefunden hat. In Fischels Raffaelbuch sind die Zeichnungen, die sich auf die Libreria beziehen, zusammengestellt; von acht Zeichnungen wird nur noch eine als »scheint echt zu sein« Raffael zugeschrieben. Daß diese Zeichnung, die von G. Colvin publizierte, auch nicht von Raffael, sondern von Pinturricchio ist, werde ich jetzt zu beweisen suchen.

Die Zeichnung der Amorini auf der Rückseite hat Fischel nicht, sie ist wohl zum ersten Male publiziert worden. Mir war sie gänzlich unbekannt. Ein erster Blick darauf überzeugte mich, daß es sich hier nur um Pinturrichio handeln kann, der Duktus dieses Meisters ist unverkennbar. Die Kinder mit runden Köpfen, die reichlich behaart sind, mit nackten Leibern die nur mit Bändern oder schmalen Gewandstücken bekleidet sind, wie oft kommen sie nicht vor! Sie finden sich schon im Fresko der Sistina, in der Flucht des Moses, in der Kapelle Bufalini, im Appartamento Borgia und in der Libreria. Selber Morelli (Berlin 172) sagt, daß die Kindertypen Pinturricchios sich immer gleich bleiben.

Die Skizzierung der Amorini ist flüchtig aber sehr gewandt. Raffael vor Florenz zeichnet niemals so summarisch, er ist immer sorgfältiger und genauer in Angabe der einzelnen Körperteile, sein Kindertypus ist ganz verschieden von dem obigen, viel wohlgenährter. Ich beziehe mich auf die Kinder, Fischel 6, 7, 9, 79 und Mad. Connestabile, selbst die Kinder in der Madonna Solly und im Dreifigurenbild in Berlin, die nach der Meinung einiger Kunstheroen, von Pinturricchio beeinflußt sein sollen, sind doch ganz anders. Herr Colvin schreibt: »The designs are doubtless for heraldic or decorative figure, to be carved in wood.«

Das »to be carved in wood« möchte ich denn doch dahingestellt sein lassen, ich kenne zum wenigsten keinen Grund, der zu dieser Behauptung Veranlassung geben könnte. Das berühmte Stuhlwerk in San Pietro in Perugia kann doch keinen Anspruch auf Raffaels Autorschaft machen, welche doch nur der Lokalpatriotismus dort geltend macht.

Die Silberstift-Zeichnung 4 Jünglinge nach dem Modell ist sehr vortrefflich, frisch und lebendig, aber sicher nicht von Raffael.

Die Körperverhältnisse der Jünglinge sind sehr schlank und mager, die Brust zu schmal, die Skizzierung ist dieselbe summarische, flüchtige wie bei den Amorini. Die Konturen werden durch viele Strichkorrekturen gesucht, ohne richtig oder korrekt gefunden zu sein.

Darin ist Raffael Pinturricchio weit über, seine Naturanschauung ist eine viel intimere, von jeder Bewegung des Körpers gibt er Rechenschaft, die richtigen Umrisse findet er mit mehr oder weniger Leichtigkeit und bedarf durchaus nicht solcher umschreibenden Korrekturen wie Pinturricchio.

Die Hände sind bei letzterem nur angedeutet, während sie bei Raffael meistens durchgeführt sind oder in den Bewegungsmotiven sich wenigstens deutlich erkennen lassen.

Als beweiskräftig für meine Behauptungen führe ich die folgenden Zeichnungen Raffaels an: Fischel 17, ein Engel mit der Geige (Lille), 4 Naturstudien zu einer Madonna (Lille), 28, die jungen Leute in der Anbetung der Könige (Stockholm). Die Körperverhältnisse der jungen Leute (die durchschnittlich wohlgenährt, jedenfalls nicht mager sind) lassen die Vorzüge Raffaels klar hervortreten. Die Details der Hände sind wie oben bemerkt.

Besonders interessant ist der Engel mit der Geige. Voll Liebenswürdigkeit und jugendlicher Anmut, könnte er nach demselben Modell wie das Oxforder Blatt gezeichnet worden sein; er hat dasselbe steile Profil wie dort der äußerste Jüngling links.

Zuletzt komme ich mit Fischel 35 »Vier Reiter und ein Fußsoldat« (Florenz), die zu den Zeichnungen für die Libreria gehört, zum Auszug des Aeneas Sylvius, früher Raffael, jetzt schon seit langer Zeit Pinturricchio zugeschrieben. Und mit vollem Recht.

Abgesehen von der unvermeidlichen Differenz zwischen einer Silberstift- und einer Federzeichnung, zeigt diese die schlagendste Übereinstimmung mit der Oxforder Zeichnung. Der Reiter links ist wie ein Bruder der 4 Jünglinge. Die summarische, aber lebendige Skizzierung, die suchende, unentschiedene Modellierung, die mangelhaften Hände, alles stimmt mit der Oxforder Zeichnung, und beide Zeichnungen sind Studien für dasselbe große Unternehmen.

Herr Dr. Gronau, in seinem anregenden Werk »Aus Raffaels Florentiner Tagen«, nimmt die Florentiner Zeichnung wieder Pinturricchio und gibt sie Raffael. Seite 25 schreibt er: »Wo gibt es bei Pinturricchio eine Zeichnung von solcher Leichtigkeit, bei der die Hand der raschesten Konzeption so sicher zu folgen vermochte? Wo findet man eine Schattenlage gleich dieser, ganz befreit von der seelenlosen quadrierten Schraffierung, den hieratischen Augenfalten, die der umbrischen Schule eigentümlich waren?«

Ich antworte darauf: »Hier ist diese Zeichnung von Pinturricchio« die Silberstiftzeichnung der 4 Jünglinge in Oxford.

Zum Schluß ein kurzer Überblick der Chronologie. Raffael ging im Sommer 1504 nach Urbino, im Herbst desselben Jahres nach Florenz

(nach dem Cicerone soll er vielleicht vorübergehend schon 1502—1503 in Florenz gewesen sein).

Der Kontrakt für die Arbeiten in der Libreria wurde Mitte 1502 in Siena mit Pinturricchio abgeschlossen. Von Mai bis Oktober 1503 wurde ein Teil der Decke fertig. Nach dem Tode Pius' III. Oktober 1503 kam die Arbeit ganz zum Stillstand und wurde erst 1506 wieder in Angriff genommen, 1508 wurde das Werk vollendet.

Von der ganzen Komposition der Freske der Dichterkrönung, ist kein Entwurf auf uns gekommen. Das Programm der Geschichten für die Libreria war im Kontrakt fixiert. Pinturricchio wird doch nicht alle Kompositionen im voraus entworfen haben, sondern wahrscheinlich nur eine oder ein paar zur Probe. Nehmen wir an, daß die dritte Freske mitsamt den Hintergrundfiguren, als die Arbeiten in der Libreria wieder aufgenommen werden sollten, Ende 1505—1506, entworfen worden ist, so bliebe Raffaels Beteiligung um so mehr ausgeschlossen.

Hugo van der Goes. The story of Jacob and Rachel.

Herr Colvin schreibt: »Vlämische Zeichnungen des 15ten Jahrhunderts von dieser Größe, Vollendung und Bedeutung sind sehr selten, vor allem äußerst selten solche, die einem bestimmten Meister mit Sicherheit zugeschrieben werden können. Die Zeichnung trägt keinen traditionellen Namen, aber die Typen, die Gewandung, die Landschaft sind genau die von van der Goes, die Landschaft vor allem hat identischen Charakter mit dem Portinari-Altar, die leidenschaftliche dramatische Aktion des Jakob, sein Ausdruck weisen in dieselbe Richtung, ebenso auch die lebendige realistische Darstellung von Episoden aus der Geschichte von David und Abigail, einem verloren gegangenen Werk des Meisters, das nur noch in Kopien existiert.«

»If in some details of the execution especially the animal drawings, are weaknesses, we should hardly expect the care of just the same kind, as occur in the masters authenticated works.«

Die Zeichnung ist hochbedeutend, indem sie uns jedenfalls ein verloren gegangenes Bild des großen Meisters vor Augen bringt, sie ist zudem von vorzüglicher Qualität, namentlich im Ausdruck der dargestellten Personen.

Von van der Goes selber, wie Herr Colvin meint, kann sie aber, meines Erachtens, unmöglich sein, sie trägt in der Mache, in der Technik durchaus den Charakter des 16ten Jahrhunderts.

Eigenhändige Zeichnungen der großen niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts in dieser Art sind nicht allein selten, sondern kommen meines Wissens überhaupt nicht vor. Mit Ausnahme etwa der h. Bar-

bara von Jan van Eyck, die aber mehr Vorbereitung zu einem Gemälde ist und jedenfalls ganz verschiedene Mache hat.

Die Reservation, die Herr Colvin wegen mancher Schwächen in der Ausführung einiger Details macht, kann ich für ein Originalwerk von van der Goes, wo es sich wie hier um eine ganz ausgeführte Zeichnung handelt, nicht gelten lassen. Der Künstler gibt in seinen Werken jeder Person, jedem Gegenstand ein der Natur auf das genaueste nachgeahmtes selbständiges Dasein, da kommen keine Schwächen in der Ausführung der Details vor.

Wer, Kenner oder Laie, ist nicht entzückt von dem unvergleichlichen Stilleben im Mittelstück des Portinari-Altars, dem Alberello mit den Lilien, dem Glas mit Ackelei, dem Bündel Stroh dahinter!

In der Oxforder Zeichnung gibt es aber große Schwächen und Ungenauigkeiten in den Details, die stark gegen die Lebendigkeit im Ausdruck der Hauptfiguren kontrastieren. Der Ochse in der Öffnung links, ist von unförmlicher Länge, die Schafe sind nur oberflächlich gezeichnet, ebenso die kleinen Figuren im Hintergrund, das Tier unter dem Stab des Schafhirten links ist eine formlose Kritzelei.

Die Extremitäten der Hauptfiguren ermangeln eines intimen Naturgefühls.

School of Botticelli

Vorderseite: Head and bust of a young woman.

Rückseite: Figure of Minerva.

Herr Colvin urteilt über die Zeichnung der Vorderseite: »Effective but second rate work of somewhat coarsely, vigorous handling«, ferner »Differenzen wie sie im allgemeinen zwischen einer Zeichnung und dem korrespondierendem Bild bestehen, lassen schließen, daß die Zeichnung eine Originalstudie nach dem Leben ist, wonach das Bild gemalt worden ist mit Zusätzen und Veränderungen im Detail. Dies kann in diesem Fall möglich sein, aber wir müssen zögern, es zu bestätigen, in Anbetracht des großen Kontrastes zwischen der kühnen (bald) wenig feinen Mache der Zeichnung und der sorgfältigen Ausführung des Bildes«, (in Frankfurt a. M.).

»Die Auslassung aller Details machen es schwierig anzunehmen daß die Zeichnung eine Kopie des Bildes sein kann.«

Auf mich macht die Studie einen frischen lebendigen Eindruck, ich halte sie für eine Originalstudie Botticellis nach dem Leben; nach dem oben Mitgeteilten, scheint Herr Colvin doch eigentlich derselben Ansicht zu sein, ich habe jezt den gleichen Eindruck wie früher, wo ich die Zeichnung im Original, verschiedene Male zu verschiedenen Zeiten gesehen habe. Die geringe Sorgfalt in der Ausführung mag mit

der Größe (andere Zeichnungen von Botticelli in dieser Größe existieren meines Wissens nicht) oder mit der Eile, womit sie ausgeführt worden ist, zusammenhängen, ich kann darauf keinen Wert legen, ich halte mich an das, was vorliegt, was ich vorzüglich finde.

Die Minerva auf der Rückseite ist ein schwaches Werk und mag mehr als billig die Beurteilung der Zeichnung auf der Vorderseite beeinflußt haben.

Obgleich ich aus langer Erfahrung weiß, daß Herr B. Berenson sich in exzentrischen Urteilen zu bewegen liebt, kann ich doch wirklich nicht begreifen, daß er diese schöne Zeichnung der Vorderseite, »a very wretched scrawl nach dem Frankfurter Bilde« nennt.

Ich wünschte, daß ich »diese Kritzelei« besäße.

Das Triptychon der St. Johanniskirche zu Nürnberg.

Von **Carl Gebhardt.**

Die kleine Kirche auf dem St. Johannisfriedhof zu Nürnberg birgt ein Triptychon des 15. Jahrhunderts, das, von der kunstgeschichtlichen Forschung noch wenig beachtet, dennoch für die Geschichte der Nürnberger Malerei von großer Bedeutung ist. Das Altarwerk ist von kleinen Dimensionen, das Mittelbild 117,5 × 73 cm, die Flügel je 119 × 30 cm. In der Mitte findet sich eine Kreuzigung: Christus und die beiden Schächer an hohen Kreuzen, links vorn die Gruppe der zusammenbrechenden Maria mit Johannes und den Frauen, rechts der römische Hauptmann, auf den Gekreuzigten weisend, ein gepanzerter Römer und Longinus mit der Lanze, im Hintergrund unter goldnem Himmel eine Landschaft mit buschbewachsenen Hügeln und dem Ausblick auf eine Stadt und auf Berge. Auf dem rechten Flügel sieht man durch eine balustradengekrönte Vorhalle in einen kuppelüberdeckten Dom, in dem zwei Schergen den an eine Säule gebundenen Christus geißeln, während ein dritter Scherge ganz im Vordergrunde noch seine Rute bindet. Der linke Flügel enthält die Verspottung Christi vor dem Palaste des Pilatus: ein Kriegsknecht drückt ihm die Dornen ins Haupt, der zweite schlägt ihn mit dem Stab, der dritte kniet vor ihm und speit ihn an; Pilatus, in einer Halle seines Palastes, sieht nachdenkend zu, während ihm die Botschaft seines Weibes überbracht wird. Die Rückseiten der Flügel enthalten in flüchtiger, skizzenhafter Ausführung sechs kleine Darstellungen: oben links das Gebet in Gethsemane, rechts den Judaskuß, in der Mitte links die Geißelung, rechts die Dornenkrönung, unten links Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, rechts die Grablegung.

Die bedeutsamste Darstellung dieses Passionsaltares enthält der rechte Flügel. Über die Balustrade der Vorhalle hinweg trifft der Blick auf zwei metallgedeckte Kuppeln, die so angeordnet sind, daß die hintere als die höhere über die ihr vorgelagerte seitlich hinwegschaut.

Die Kirche ist also von einem System von Kuppeln, mindestens von dreien, überdeckt gedacht. Die Form der Kuppeln selbst aber, die nur durch den Zwang des Raumes ein wenig zu sehr ins Flache geraten sind, ihre Metallbekleidung und vor allem ihre von Kreuzen überragten Laternen lassen keinen Zweifel daran zu, daß die Kuppeln von San Marco ihnen zum Vorbild gedient haben. Auf Venedig weisen denn auch alle anderen architektonischen Details dieses Flügels hin. Die Balustrade, die die Vorhalle der Kirche auf dem Bilde krönt, gibt auch mit etwas anders geformten und enger gestellten Pfosten, aber mit genau den gleichen Eckpfosten der Vorhalle von San Marco ihren Abschluß. Den Rundbogen, durch den der Blick in die Vorhalle und weiter in die Kirche fällt, erkennen wir selbst in seinen mangelhaften Proportionen als den wohlbekannten überhöhten Rundbogen der venezianischen Architektur, und wie hier auf dem Bilde, so wird er auch in Venedig, etwa am Fondaco dei Turchi oder am Palazzo Donà, von Medaillons flankiert. Auch die Kapitelle der Pfeiler und der Säule dürfte es nicht schwer sein in Venedig wiederzufinden. An der Schmalseite der Vorhalle sehen wir über einem überhöhten Rundbogen, der niedriger gehalten ist als der Rundbogen der Vorderseite, eine Nische, in der eine kleine Bronzestatue steht, eine nur mit einem Tuch verhüllte Gestalt, die anscheinend einen Spiegel in der Hand hält, vielleicht eine Vanitas. Einen solchen schmalen und niedriger gehaltenen Rundbogen mit darüber eingelassenem plastischen Schmuck finden wir auch an San Marco, und zwar an der Rückseite des überstehenden Teiles der Vorhalle, der nach der Porta della carta hin geht. Auch der Fliesenbelag des Bodens und die Kassettierung der Decke scheint mir eher venezianisch als nordisch zu sein. Hätte der Künstler venezianische Architektur nur aus irgend welchen an sich kaum wahrscheinlichen Abbildungen gekannt, so dürfen wir annehmen, daß er sich entweder genau an ein Vorbild gehalten oder gerade in stilwidrigen Abweichungen seine Unsicherheit offenbart hätte. Die Sicherheit aber, mit der er das Ganze bis in die Details hinein aus venezianischen Elementen komponiert und mit der er das Gegebene den Bedürfnissen seiner Darstellung anpaßt, läßt nur einen Schluß zu: Der Meister des Triptychons muß selbst in Venedig gewesen sein.

Noch ein weiteres sehr merkwürdiges Detail findet sich auf dem rechten Flügel, die beiden Medaillons über dem Rundbogen. Sie enthalten in Bronzereliefs von etwa 3 cm Durchmesser die Profilbildnisse zweier Cäsaren im Stile antiker Medaillen. Auch sie weisen auf Italien hin und lassen uns vermuten, daß dem Meister die Kunst Pisanellos

nicht fremd geblieben ist, eine auffällige Erscheinung bei einem Künstler, der seine Heimat nicht verlassen hätte, aber eine sehr leicht verständliche bei einem, der Oberitalien besucht hat.

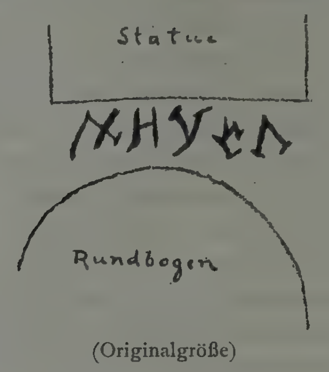
Auch die Gestalt des römischen Kriegers in Schuppenpanzer und Flügelhelm, der auf dem Mittelbilde zu Füßen des bösen Schächers steht, können wir uns keinenfalls auf dem Boden der deutschen Kunst entstanden denken. Wiederum finden wir ähnliche Erscheinungen nur in Oberitalien: Jacopo Bellini hat solche Helme und solche Rüstungen gezeichnet.

Die Landschaft des Kreuzigungsbildes unterscheidet sich völlig von der Landschaftsauffassung, wie sie aus der niederländischen Kunst in die deutsche übernommen worden ist, wenn es auch nicht ganz leicht ist, mit Bestimmtheit zu sagen, welche Landschaftsauffassung ihr denn zum Vorbild gedient hat. Am ehesten scheint doch wohl ihr Charakter in der Linie zu liegen, die von der Landschaftsdarstellung Gentile da Fabrianos zu einer solchen führt, wie sie uns in dem berühmten (oberitalienischen?) Tondo der Anbetung im Berliner Museum entgegentritt. In der deutschen Kunst jener Zeit habe ich eine Landschaft von einigermaßen ähnlichem Charakter sonst nur noch ein einziges Mal beobachtet: in dem Calvarienberg des städtischen Museums zu Frankfurt, der, wie ich demnächst zeigen werde, 1445 von Hans von Metz für die dortige Barfüßerkirche gemalt wurde. Aber gerade dieser Künstler ist in der offensichtlichsten Weise von Pisanello beeinflußt (vgl. Thode, die Malerei am Mittelrhein, im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen XX, 1900, S. 73 f.), mit dem er vor allem auch den hohen Augenpunkt gemein hat. Demgegenüber scheint der Meister unsres Triptychons schon eine spätere, fortgeschrittenere Landschaftsdarstellung vor Augen gehabt zu haben.

Nicht ohne ein gewisses palaeographisches und sprachliches Interesse sind die Inschriften der Heiligenscheine. Wenn man von dem nachher zu erwähnenden Dreikönigsaltar der Lorenzerkirche absieht, findet man in ihnen die erste Anwendung der Antiqua-Schrift in der Nürnberger Kunst, freilich einer Antiqua, die von allerhand gotischen Anhängseln nicht frei ist. Auffällig ist es, daß Maria von Magdala Maria Madaelina genannt wird. Sollte hierin nicht die italienische Namensform von Einfluß gewesen sein? Auch die Maria Kleophae erscheint wohl etwas italianisiert (mit Auflösung des l zu i) als Maria Kieve.

Noch ein andres aber hat der Meister in Italien gelernt: er hat, wenn ich richtig sehe, sein Werk signiert. Auf dem rechten Flügel

finden sich unter der Nische, in der die Bronzestatue steht, fünf geheimnisvolle Zeichen:



(Originalgröße)

Offenbar ahmen sie die Form von Steinmetzzeichen nach. Sollten sie bloß den Wirklichkeitseindruck verstärken, so wären sie sicherlich, wie es ja solche Zeichen immer sind, über verschiedene Stellen der Steinfläche verteilt. Auch einen bloß dekorativen Zweck, wie ihn wohl hebräische Buchstaben oder buchstabenähnliche Ornamente haben, können sie an dieser Stelle nicht erfüllen. Daher müssen wir wohl annehmen, daß sich irgend ein Sinn mit ihnen verbindet. Der nächstliegende Gedanke, daß sie bestimmt seien, die Statue zu deuten, führte mich zu keinem Resultat, aber gerade bei diesem Bemühen ergab sich mir ungewollt etwas ganz anderes, als was ich versuchte hineinzulesen. Unzweideutig ist nur der dritte Buchstabe, ein y, und der vierte, ein ꝛ; der letzte ist an dieser Stelle sicher nicht das gotische Zahlzeichen für 7, sondern ein griechisches Λ, der zweite ist ein lateinisches H oder ein griechisches H. Der erste Buchstabe ist so ohne weiteres nicht zu lesen; er hat Haarstrich und Grundstrich eines Π, nur ist der obere Querbalken anstatt gerade von links nach rechts schräge von links oben nach rechts unten gelegt. Dennoch fügen sich, wie mir scheint, die Zeichen zwanglos zu dem Worte ΠHyꝛΛ zusammen, und Peurl ist der Name einer wohlbekundeten Künstlerfamilie in Nürnberg.

Der Gedanke, den Künstlernamen durch Steinmetzzeichen oder Inschriften anzudeuten, ist der deutschen Kunst jener Zeit nicht völlig fremd. Auf dem Baseler Bilde vom Priester des Alten Bundes hat auch Conrad Witz das W seines Namens als Steinmetzzeichen angebracht, den Buchstaben durch ein Schrägerlegen des ersten Schenkels absichtlich verstellend. Ohne die Verkleidung, aber ebenfalls in einer Schrift, die aus zwei Alphabeten, Antiqua-Majuskeln und gotischen Lettern, bunt gemischt ist, hat Multscher einmal seinen Namen als Inschrift an einer Wand gegeben (auf der Tafel des Pfingsfestes im

Berliner Museum). Die Verwendung griechischer Buchstaben, die erstaunlich wäre für einen Maler des vorhumanistischen Nürnberg, kann uns nicht verwundern bei einem Künstler, der Oberitalien besucht hat: dort war solche Kenntnis — man denke an den Kreis Squarciones und an Mantegnas griechische Signatur — leicht zu gewinnen. Ja, man ist geradezu versucht, den Gedanken des Meisters, warum er diese und keine anderen Zeichen gewählt hat, nachzudenken: Das H ist wohl an Stelle des nächstliegenden (griechischen) E getreten, weil dieses zugleich auch dem lateinischen Alphabete angehört und es dem Meister offenbar darauf ankam, daß die in Nürnberg noch ungewohnte Signatur nicht ohne weiteres als solche erkannt werde; y und r dagegen vermeiden glücklich die dem Charakter der Steinmetzzeichen minder angemessene Rundung von Υ und P.

Wer ist nun der Meister des Triptychons, dessen künstlerische Herkunft wir bestimmt, dessen Namen wir genannt zu haben glauben? Zuerst hat J. P. Rée (Kunstchronik XXIII, 1887/88, S. 67) das Altärchen von St. Johannis neben dem Hallerschen Altar in St. Sebald dem Meisters des Tucherschen Altares als ein späteres Werk zugeschrieben. Thode hat, noch andre bedeutsame Werke hinzufügend, den Tucher-Meister zu jener gewaltigen Persönlichkeit gestaltet, die uns durch ihn vertraut geworden ist, und auch er hat in unserm Altärchen ein Spätwerk dieses Künstlers gesehen (Malerschule von Nürnberg S. 71 f.). Graf Pückler-Limpurg (Kunstchronik N. F. XII, 1900/01, S. 163) gibt es ihm ebenfalls, vermag aber keine spätere Periode darin zu erkennen. Es war meines Erachtens eine glückliche Wahl, daß Schulz, der Leiter der historischen Abteilung auf der Nürnberger Jubiläumsausstellung 1906, die Kunst des Tucher-Meisters gerade durch dieses Altärchen vertreten ließ; auch er sieht in ihm ein fortgeschrittenes Werk des Künstlers der Heilsbronner Madonna (Zeitschrift für christliche Kunst XIX, 1906, Sp. 132f.). Dörnhöffer (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 448) erklärt es für ein minder bedeutsames Werk des Tucher-Meisters.[1])

Wenn man mit dem großen Eindruck des Tucherschen Altares vor unser Triptychon hintritt, wird man enttäuscht sein. Der Meister, der Gestalten von solcher Erhabenheit wie den hl. Adjutor in der Frauenkirche, den hl. Laurentius in St. Lorenz oder die Heilsbronner Madonna zu schaffen wußte, hat seinen Gruppenkompositionen nicht die gleiche Größe zu geben vermocht. Vielleicht mag auch der kleinere Maßstab seine monumentale Kunst beengt haben — auch das Hallersche Altärchen

[1]) Ich sehe nachträglich, daß in einem Aufsatze des Burlington Magazine vom Januar 1907 (X, S. 257 f.) der Versuch gemacht ist, das Triptychon dem Lukas Moser zuzuschreiben, doch erübrigt es sich, auf diese Attribution einzugehen.

scheint mir um vieles schwächer als der Tuchersche Altar. Der eingehenden und immer wiederholten Untersuchung zeigen sich jedoch so viele Übereinstimmungen mit den anderen Werken des Meisters, daß ihnen gegenüber die auftauchenden Zweifel über seine Urheberschaft nicht bestehen können. Vor allem der Crucifixus stimmt genau überein mit jenem selbst in seiner Verzeichnung großen Akte des Schmerzensmannes auf dem Bild mit den drei Heiligen in der Lorenzkirche. Der Kopf, die Hände, die Füße, die Bauchmuskulatur sind in völliger Übereinstimmung, nur die Beine stehen in richtigerem Verhältnis zum Oberkörper und lassen dadurch die Gestalt nicht mehr so lastend schwer erscheinen, und das Schamtuch, das dort durchsichtig war, um nichts von der Muskulatur zu verhüllen, hat wieder seine gewöhnliche Form angenommen. Der römische Hauptmann entspricht im Typus dem hl. Kaiser Heinrich, die zusammenbrechende Maria der hl. Kunigunde auf jenem Bilde in St. Lorenz, ohne freilich der ruhigen Größe dieser vornehmen Gestalten gleichzukommen. Am auffallendsten ist die Übereinstimmung, die zwischen dem Kopf des hl. Johannes und dem des hl. Veit auf dem Tucherschen Altare besteht; auch der hl. Laurentius in St. Lorenz ist mit ähnlichem blondgelockten Haupt, nur mit etwas hagereren Zügen gebildet. Der Crucifixus zwischen Maria und Johannes auf der Außenseite des linken Flügels gleicht dem Crucifixus der Frauenkirche. Ferner vergleiche man die Haltung des Christus anspeienden Mannes auf dem linken Flügel mit der des Apostels Thomas vorn auf der Himmelfahrt Mariae des Tucherschen Altares. Von den Übereinstimmungen im Detail scheinen mir namentlich die Hände charakteristisch mit den langen, dürren Fingern, die ein überlanges erstes Glied und tiefe Falten in den Gelenken haben.



Den entscheidenden Beweis aber nicht nur für die Identität des Künstlers, sondern auch für die Richtigkeit meiner Lesung des Künstler-

namens bringt, wie ich glaube, eine zweite Inschrift, die sich auf einem Hauptwerke des Tucher-Meisters findet. Auf dem Dreiheiligenbild der Lorenzkirche fällt von den Schultern des Schmerzensmannes der Königsmantel der Verspottung. Ein breites Band schließt ihn am Halse ab, dessen Enden ein wenig über die Brust hin verlängert sind. Auf den beiden Teilen des Bandes, die an der rechten und an der linken Schulter sichtbar werden, findet sich jene Inschrift. An der linken Seite besteht sie aus vier Buchstaben, von denen wir die drei letzten ohne Schwierigkeit als AnS entziffern; der erste ähnelt etwas einem m, darf aber wohl als ein h gelesen werden, dessen erster Vertikalstrich verkürzt und dessen Horizontalstrich verlängert und mit einem vertikalen Anhängsel verziert ist. Ganz fraglos scheint mir die Inschrift auf der rechten Seite; der erste Buchstabe ist zwar durch die erhobene Hand an der einen Ecke etwas verdeckt, doch nicht so, daß wir nicht ohne Mühe, die beiden Vertikalstriche und den darübergelegten Horizontalstrich in Gedanken ergänzend, ein Π erkennen könnten. Die Inschrift lautet:

hAnS ΠEVRLN

Es ist derselbe Künstlername in der gleichen merkwürdigen Mischung der Schriftarten, wie ihn die Inschrift des Triptychons der St. Johanniskirche uns offenbart hat. Peurlin, hier verkürzt in Peurln, kommt ebenso häufig wie die kürzere Form Peurl in den Urkunden vor.

Nicht an bedeutungslose Stelle hat der Meister den Namen gesetzt, mit dem wir ihn nennen sollen. Was er uns hier gibt, ist die Gestalt des leidenden Gottes nicht mehr, wie sie der Kunst traditionell war, sondern die Darstellung des nackten Menschen. Was sonst nur in der Gestalt des Urvaters erlaubt war, gibt sein kühnerer Geist in der Gestalt Christi; ja er wagt das Äußerste und malt auf den fertigen Akt nur zum Schein ein Schamtuch, das dem Blick nichts verbirgt. Mit unerbittlicher Wahrheit stellt er den gewaltigen Körper dar, wie er vor ihm gestanden sein muß, und dann, stolz zu seinem Werke sich bekennend, bezeichnet er es mit seinem Namen.

Die Gewißheit, die wir nunmehr aus den beiden Inschriften über den Namen des Tucher-Meisters gewonnen haben, ermöglicht es uns, auch eine dritte Inschrift zu verstehen, die sich auf dem Tucherschen Altare selbst befindet. Am Gewandsaum des einen Grabwächters auf dem Auferstehungsbilde sind zwei Worte in sehr augenfälliger Schrift, Schwarz auf Gelb, zu sehen, von denen das erste aus vier, das zweite aus fünf Zeichen besteht. Fraglich ist das erste Wort. Sein erstes

Zeichen setzt sich zusammen aus einem dicken Querstrich, der von einem etwas schrägen Vertikalstrich von rechts oben nach links unten durchzogen ist, an den sich an der Schneidestelle ein zweiter schräge nach rechts unten führender Vertikalstrich ansetzt; der allgemeine Typus, der diesem Buchstabengebilde zugrunde liegt, ist wohl ein h. Das dritte Zeichen ähnelt einer 2; als Buchstabe läßt es sich wohl am ehesten als S deuten. Der zweite Buchstabe ist A, der vierte N. Die vier ersten Buchstaben des zweiten Wortes sind unzweideutig; der fünfte ist nur zum Teil sichtbar, kann jedoch kaum anders denn als R ergänzt werden. Die ganze Inschrift heißt somit:

hASN APEYR

Ich glaube nicht, daß es zu kühn sein wird, hinter der Verstellung und Umstellung dieser Buchstaben den Künstlernamen Hans Peurl wiederzuerblicken. Zumal das zweite Wort scheint mir fraglos; wir haben es wohl als den allein sichtbaren Teil einer fortlaufend gedachten Inschrift [PEYR]APEYR[A . . .] anzusehen. Solche ununterbrochenen Inschriften, aus dem Worte MARIA gebildet, finden sich ja nicht selten an Gewandsäumen.

Welche Stelle unter den Werken des Tucher-Meisters nimmt nun das Triptychon der St. Johanniskirche ein? Meines Erachtens kann es nur an das Ende seiner Laufbahn gesetzt werden, denn es ist zwar nicht an innerem Gehalte das größte, aber doch im Ausdrucke das freieste, was er geschaffen hat. Solche Verzeichnungen, wie sie noch das Bild in St. Lorenz namentlich im Ansatz der Arme aufweist, finden sich hier nicht mehr. Vergleicht man die vierfache Darstellung des Christus, die er gegeben, so möchte man in dem Hallerschen Altärchen sein frühestes Werk sehen; ihm mag der Tuchersche Altar gefolgt sein, und zwar zuerst das Innere, dann die Außenseite der Flügel mit dem hl. Adjutor und dem hl. Veit, danach die Tafel der drei Heiligen mit dem Schmerzensmann in St. Lorenz und schließlich unser Triptychon. Das Heilsbronner Schutzmantelbild könnte wohl zwischen dem Altar der Frauenkirche und dem Lorenzer Bild entstanden sein.

Daß der Meister gerade in seinem letzten Werke ein Neues gibt, indem er den landschaftlichen Hintergrund einführt, ist auffällig, aber vielleicht nicht unerklärlich, wenn man die Zeit in Betracht zieht, in welcher dieses Werk entstanden sein muß. Graf Pückler-Limpurg (a. a. O. S. 163f.) glaubte einen Anhalt für die Datierung des Tucherschen Altares gefunden zu haben, indem er nachwies, daß

Berthold Tucher, der mutmaßliche Stifter, von 1446 bis 1456 Pfleger der Frauenkirche gewesen; da er wohl entweder zum Dank für die Stiftung zum Pfleger ernannt worden sei oder zum Dank für die Ernennung den Altar gestiftet habe, dürfe man diesen um das Jahr 1446 datieren. Diese Schlußfolgerung war jedoch hinfällig, denn der Tuchersche Altar ist für die Karthäuserkirche, nicht für die Frauenkirche gestiftet und erst spät in diese übertragen worden (vgl. Thode a. a. O. S. 58).[2]) Am wahrscheinlichsten bleibt immer noch, mit Thode (a. a. O. S. 77) anzunehmen, daß der Altar mit den Pestheiligen Veit und Adjutor zum Dank für die Errettung aus der großen Seuche des Jahres 1451 gestiftet wurde und daher in der ersten Hälfte der 50er Jahre entstanden ist. Wir werden dann wohl nicht fehlgehen, wenn wir das Altärchen von St. Johannis an das Ende der 50er oder in den Anfang der 60er Jahre verlegen. Inzwischen war aber in der Nürnberger Kunst eine große Wandlung eingetreten. Der niederländische Stil hatte seinen Einzug gehalten. Das erste Werk, das die Kenntnis der niederländischen Kunstübung verrät, hat man im Löffelholzschen Altar gesehen, der seiner Inschrift zufolge nach 1453 und jedenfalls noch in den 50er Jahren entstanden sein muß. Ohne zu wissen, daß diese Ansicht schon in der Literatur vertreten worden sei, hatte ich die Überzeugung gewonnen, daß das Altärchen mit der Anbetung der Könige an den Chorpfeilern von St. Lorenz von keinem andern gemalt sein könne, als vom Meister des Löffelholz-Altares, und ich stimme den Ausführungen Weisbachs (in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. IX, 1897/98, S. 241) vollkommen bei, wenn er in ihm das früheste Werk dieses Meisters erblickt. Noch heute, wenn uns die frühlings-

[2]) Warum man gerade in Berthold Tucher den Stifter des Altars vermutet, ist mir nicht klar. Ich möchte viel lieber an seinen Neffen Endres Tucher, genannt der »Baumeister« denken, der »mit Bewilligung seines unfruchtbaren Weibes« im Anfang der 70er Jahre als Konventsbruder in das Karthäuserkloster trat, in dasselbe Kloster also, für das in den 50er Jahren ein Tucher das Altarwerk gestiftet hat. Auffällig ist, daß nur das Tuchersche Wappen und nicht auch das Wappen der Frau des Stifters am Altar sich findet. Auch das würde an sich wohl eher zu dem kinderlosen und mit einer Fremden (einer Adelhaid Gundlach von Bamberg) verheirateten Endres, als zu dem dreimal verheirateten Berthold Tucher stimmen. Wahrscheinlich läßt aber das Fehlen des Allianzwappens auf eine Stiftung der Tucherschen Gesamtfamilie schließen. Die jetzige Predella des Altars ist natürlich neu und würde nichts beweisen, da man ja immerhin die Wappen vereinfacht haben könnte. Aber Murr (Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg, 1778, S. 330), der noch die ursprüngliche Predella in der Karthäuserkirche gesehen, versichert, der Altar sei »vom Geschlechte der Tucher« gestiftet. Über die Form der verlorenen Predella berichtet er: »Unten sind die Thüren der zwey Reliquienbehältnisse auch sehr schön gemalt. Außen sieht man vier Heilige auf jeder Thüre, und eben so viel inwendig. Halbfiguren.“

gleiche Anmut dieses Werkes bezaubert, glauben wir zu fühlen, daß es den Nürnbergern einst davor gewesen sein muß, als sei ihnen eine neue Welt geschenkt worden: Die Landschaft hat Besitz ergriffen von der Nürnberger Malerei. Nehmen wir aber an, wie es diese Erwägungen uns nahe legen, daß das Altärchen in St. Lorenz demjenigen in St. Johannis zeitlich vorangegangen ist, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß hier das post hoc ein propter hoc bedeutet. Der Fülle und dem Reichtum des neuen Stiles durfte der ältere Künstler nicht nachstehen, und er griff zurück auf das, was er gesehen und gelernt hatte. Zum ersten Male streitet in der Nürnberger Kunst der Süden mit dem Norden.

Eine eingehende Prüfung der übrigen Arbeiten des Meisters wird zu erweisen haben, ob uns das Triptychon der St. Johanniskirche wirklich den Schlüssel zum Verständnis seiner Kunst geboten hat. Ich möchte an dieser Stelle eine solche nicht unternehmen, da ich bald sein Werk in weiterem Rahmen und mit den nötigen Abbildungen zu behandeln denke. Nur auf eines möchte ich hinweisen. Man hat angesichts des Tucherschen Altares die Frage aufgeworfen, unter welchen Eindrücken der Meister seinen Stil gebildet habe. Thode, der ihn aus der Kunst des Meisters vom Imhofschen Altare hervorgehen läßt, denkt an dieMöglichkeit, daß er Werke Jan van Eycks gekannt habe, ohne jedoch einer solchen Kenntnis eine entscheidende Bedeutung beizumessen (a. a. O. S. 75 f.). Mit größerer Entschiedenheit hat neuerdings Dörnhöffer (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 448) auf einen Einfluß des Meisters von Flémalle hingewiesen.[3] Die Möglichkeit, daß er schon Werke der niederländischen Kunst gekannt habe, will ich nicht geradezu in Abrede stellen, obwohl ich an einen direkten Einfluß derselben so wenig zu glauben vermag, wie seinerzeit Seidlitz (Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, 1891, S. 321). Entscheidend aber scheint mir gerade für den Stil des Tucherschen Altares die Kenntnis der oberitalienischen Kunst gewesen zu sein. Die Darstellung der Verkündigung entspricht in ihrem Kompositionsschema dem der älteren venezianischen Malerei, wie wir es in den Verkündigungsbildern Lorenzo Venezianos finden. Die Darstellung des Kirchenvaters in der Vision des hl. Augustin lehnt sich keinenfalls an nordische, wohl aber an italienische Beispiele an; wir haben die gleiche Anordnung von Kirchenstuhl,

---

[3] Der Hinweis Dörnhöffers auf die Übereinstimmung des einen Wächters am Grabe auf dem Tucherschen Altar mit dem Zuschauer auf dem Frankfurter Fragmente des Meisters von Flémalle scheint mir nicht zwingend. Das Motiv des aufschauenden und die Augen beschattenden Mannes könnte wohl auch aus der älteren Nürnberger Kunst entwickelt sein; es findet sich ähnlich schon auf dem Auferstehungsbilde vom Meister des Wolfgangsaltares.

Pult und Geräteschrank etwa in den Fresken der Kirchenväter in San Fermo zu Verona. Die Durchführung des Stillebens gerade auf diesem Bilde scheint mir viel eher als im Geiste des niederländischen Realismus in dem des oberitalienischen gehalten zu sein; wir begegnen ihm, wohl nur um wenige Jahre früher, auch in den Kirchenväter-Darstellungen der Eremitani-Kapelle, die man bisher dem Niccolò Pizzolo zugeschrieben hat, die aber nach der Notiz Lazzarinis in der Rassegna d'Arte (Anno VI, No. 9 vom September 1906) das urkundlich beglaubigte letzte Werk des Giovanni d'Alemagna und des Antonio da Murano bilden. Vor allem aber müssen uns jene herrlichen Gestalten des hl. Adjutor und des hl. Veit ihrer Entstehung nach völlig unverständlich bleiben, wenn wir nicht einen tiefgehenden Einfluß der venezianischen Kunst bei unserem Meister annehmen; meinem Gefühl nach stellen sie sich jenen ruhig ernsten Heiligengestalten, wie sie die Kunst des Antonio da Murano und des Giovanni d'Alemagna gebildet, als nah Verwandte zur Seite.

Der Meister des Tucherschen Altares ist einer alten Tradition der Nürnberger Malerei gefolgt, wenn er seine Kunst an dem großen Beispiel der Italiener zu bilden unternahm. Der erste Nürnberger, der nach Italien zog, ist sicher schon jener Meister der Przibramschen heiligen Familie, den wir nach seinen neuentdeckten Fresken den Meister der Morizkapelle nennen dürfen (vgl. Kunstchronik N. F. XVIII, 1906/07, S. 485); die Stätten, an denen er seine von Böhmen her bestimmte Kunst mit neuen Elementen bereicherte, sind wohl vor allem Padua und, wie ich annehmen möchte, auch Avignon gewesen. Sodann ist der Meister des Imhofschen Altares selbst, dessen Krönung der Maria das Schema der venezianischen Inkoronationsbilder nach Nürnberg überträgt und dessen Apostel- und Heiligengestalten uns an die Typen der älteren Venezianer gemahnen, zweifellos ein Schüler der Italiener. Bei zwei Werken, die Thode seinem Kreise zuweist, hebt er den italienischen Charakter schon hervor, bei der Imhofschen Madonna und dem Epitaph der Walpurg Prünsterin; bei zwei verwandten, dem Bamberger Altar und der Verlobung der Katharina in St. Jakob, darf ebenfalls auf Italien verwiesen werden. Diesen gesellt sich der Tucher-Meister. Mit aller Bestimmtheit wage ich es zu behaupten: Die Nürnberger Malerei steht in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in durchgängigen Beziehungen zur oberitalienischen Malerei und vor allem zur Malerei von Venedig. Mit dem Meister des Löffelholz-Altares bricht diese Tradition ab, und die Nürnberger Maler gehen bei den Niederländern in die Schule. Erst Dürer ist wieder, darin dem größten unter seinen Vorgängern folgend, nach Venedig gewandert.

Was die bisher publizierten Urkunden über den Meister des Tucherschen Altares sagen, ist mehr als dürftig. Der Name Peurl (Pewrl, Peurlin, Peurlein) erscheint öfters in der Nürnberger Künstlergeschichte. 1452 wird ein Goldschmied Seitz Peurl genannt (Thode, a. a. O. S. 264), 1459 und 1461 ein Bildschnitzer Hans Peurl (Gümbel, Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte, Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 335 und Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860, S. 4). Ein Maler Hans Peurl wird von Murr 1493, von Baader noch 1518 erwähnt (Thode, a. a. O. S. 101) und scheint hauptsächlich Wandmaler gewesen zu sein. Ein Maler Lienhart Peurl erscheint 1474 und gibt 1502 sein Bürgerrecht auf (Gümbel, a. a. O. S. 335); seine Witwe Angnes Lienhart Peurlin ist 1520 gestorben (Bösch, Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum II, 1887—89, S. 71). Den Tucher-Meister können wir nur mit dem 1459 und 1461 erwähnten Hans Peurl identifizieren.[4]) Daß er zugleich auch Bildschnitzer gewesen, wird uns nicht verwundern. Ist uns doch von zwei anderen Künstlern jener Zeit, Hans Vackenday und Hans Peutmüllner urkundlich bezeugt, daß sie Bildschnitzer und Maler zugleich gewesen sind (s. Gümbel, a. a. O. Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, 1907, S. 29 und XXIX, 1906, S. 335). Zudem beweist das Beispiel des gelegentlich unter den Glasern figurierenden Hans Pleydenwurff, daß Maler nicht immer mit ihrem Hauptberuf aufgeführt werden. In Nürnberg hat ja für die Maler kein Zunftzwang bestanden (vgl. Mummenhoff, Handwerk und freie Kunst in Nürnberg, Bayrische Gewerbezeitung IV, 1891, S. 533). Daß Hans Peurl erst 1459 Bürger von Nürnberg wird (Gümbel, a. a. O. S. 335), beweist nicht, daß er nicht früher schon dort tätig war. Martin Schongauer ist, so viel wir wissen, niemals Bürger von Colmar gewesen (vgl. Bach, Neues über Martin Schongauer, Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, 1899, S. 113). Wenn man mittelalterliche Steuerlisten und Bürgerlisten miteinander vergleicht, so findet man zahlreiche Beispiele, welche beweisen, daß ansäßig sein und Bürger sein zwei völlig getrennte Dinge sind. Ein Beispiel dafür bietet in Nürnberg Wilhelm Pleydenwurff, der nach Gümbels Feststellungen (a. a. O. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 337) überhaupt nicht das Bürgerrecht in Nürnberg erworben hat. Erst 1509 erließ der Rat in dieser Sache ein Verbot (Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, S. 25): »Auff ansuchen vnd pitt der maister maler vnd bildschnitzer ist ertaylt, durch ein gesetz zuuerpieten, das

[4]) Ich werde demnächst Gelegenheit haben, aus dem Kgl. Kreisarchiv zu Nürnberg noch einiges weitere urkundliche Material über Hans Peurl zu publizieren, das auf sein Leben ein etwas gewisseres Licht wirft.

ainicher derselben künstner, er sey eelich oder nicht, so hie nicht burger sein, in diser stat kain werkstat halten noch ainich werck oder arbayt in besonndern zinsen zemachen annemen soll.« Eine Sache aber, die verboten wird, muß vorher in Übung gestanden sein.

Aber wenn auch die urkundlichen Quellen noch so spärlich fließen, die wichtigste Tatsache für das Verständnis der Kunst des Tucher-Meisters können wir den Werken selbst entnehmen: seinen Aufenthalt in Venedig. Nach den vorgeschrittensten Bestandteilen seiner nicht durchweg gleichen Kunstweise zu urteilen, möchte man sich den Meister in den 40er Jahren im Kreise des Giovanni d'Alemagna tätig denken. In Venedig hatte er ja auch am ehesten die Möglichkeit, die (uns verlorenen) Werke des Gentile da Fabriano und des Pisanello zu studieren; hier konnte er auch die Bestrebungen des gerade in den 40er Jahren in Venedig tätigen Jacopo Bellini und des im nahen Padua angesessenen Squarcione kennen lernen. Durch die Forschungen Ludwigs und Paolettis (Neue Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei, Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, 1899, S. 435—441) wissen wir, daß sich zu jener Zeit nicht wenige deutsche Künstler in Venedig aufhielten. Wer war aber jener Johannes Alamannus, den wir von 1441 an als den wie es scheint älteren Mitarbeiter des Antonio da Murano finden und der (nach Lazzarini a. a. O.) 1450 starb? Die kölnischen Elemente, die auch Venturi, der neueste Geschichtschreiber der venezianischen Malerei, bei ihm wahrnimmt, vermag ich nicht zu sehen; vielmehr möchte ich, einer früher gelegentlich geäußerten Vermutung Thodes beistimmend, annehmen, daß dieser Hans der Deutsche aus dem Kreise der Nürnberger Schule hervorgegangen ist. Wenn es gelänge, seine Kunst schärfer von der des Muranesen zu unterscheiden, so könnte ein solches Unternehmen vielleicht nicht nur für die Kenntnis der venezianischen Malerei von Bedeutung sein.

Keineswegs glaube ich aber die Kunst des Tucher-Meisters völlig erklärt zu haben, indem ich nachzuweisen suchte, daß er in Venedig in die Schule gegangen ist. Seine Kunst ist keine vollkommen einheitliche, das deutsche Erbteil ist nicht immer in der italienischen Schulung aufgegangen. Auf dem Lorenzer Bild steht Christus wie ein nordischer Recke neben der Kaiserin, die eine jüngere Schwester der Madonna Giovannis und Antonios ist. Auf dem Tucherschen Altar vereinigt ein Flügel die italienisch erhabene Gestalt des hl. Adjutor mit den deutschen Gnomengestalten der heiligen Einsiedler Paulus und Antonius. Den Hallerschen Altar dürfte man schwerlich aus der venezianischen Kunst erklären können. Wer aber war dem Meister in Deutschland Vorgänger und Vorbild? Um diese Frage zu beantworten, wird es kaum zu vermeiden sein, zu der Frage nach den führenden Künstlern der frühen Nürnberger

Malerei Stellung zu nehmen. Es möge hier in der Kürze geschehen, wobei die ausführlichere Begründung einer anderen Stelle vorbehalten bleibe.

Graf Pückler-Limpurg (Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts S. 77 ff.) hat, wie ich glaube, überzeugend nachgewiesen, daß der Deocarus-Altar aus zwei verschiedenen Teilen besteht, dem Schrein mit der Schnitzerei und zwei gemalten Flügeln aus dem Jahre 1406 und dem Behältnis des Reliquiars mit zwei Predellenflügeln aus dem Jahre 1437. Damit scheidet allerdings der obere Teil des Altars aus den Werken aus, die Thode dem Meister des Imhofschen Altars zugewiesen hat, und dem Meister der Morizkapelle tritt ein jüngerer, dem Imhof-Meister ein älterer Mitstrebender zur Seite, den man den älteren Deocarus-Meister nennen kann.

Wenn aber Graf Pückler-Limpurg aus seiner Erkenntnis den Schluß zieht, daß nunmehr jenes Kapitel in dem Werke Thodes einer gründlichen Umarbeitung bedürfe, so kann ich ihm hierin nicht beistimmen. Ich glaube vielmehr, daß jede neue Untersuchung nicht umhin wird können, die Resultate Thodes zu bestätigen.[5] Thode hat es einigermaßen problematisch gelassen, ob wir die Werke, in denen er die entscheidenden künstlerischen Taten in der ersten Periode der Nürnberger Malerei erkannt hat, zwei verschiedenen Perioden eines Meisters oder zwei verschiedenen Meistern, einem älteren und dem seine Kunst weiterbildenden Schüler, zuzuschreiben haben (a. a. O. S. 28). Ich bin geneigt, die letztere Ansicht für die richtigere zu halten. Danach wären zwei Meister zu unterscheiden, der Imhof-Meister, dem der Imhofsche und der Deichslersche Altar zu geben wären, und sein Schüler — ich will ihn den jüngeren Deocarus-Meister nennen — dem ich den Bamberger Altar (1429), die Gedächtnistafel des Hans Glockengießer († 1433) mit dem Tod der Maria in St. Lorenz, das Epitaph der Walpurg Prünsterin († 1434) im Germanischen Museum, die Predella des Deocarus-Altars (1436)[6], den Altar mit der Verlobung der Katharina in St. Jakob

---

5) Ich lasse hier die Frage, ob wir den Meister des Imhofschen Altars mit Meister Berthold zu identifizieren haben, aus dem Spiele, da durch sie die grundlegenden Untersuchungen Thodes nicht berührt werden. Nur wundere ich mich, daß man die Mitteilungen Gümbels (Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI, 1903, S. 318 bis 327) als eine Bestätigung jener hypothetischen Identifizierung angesehen hat. Berthold Landauer ist, wie wir nunmehr wissen, 1396 Bürger von Nürnberg geworden und vor dem 22. November 1432 gestorben. Von neun Werken, die Thode dem Meister Berthold zuweist und deren Datum er bestimmt, fallen aber mindestens fünf in die Zeit nach 1432. Andererseits können wir kaum ein Werk des Imhof-Meisters vor das Jahr 1409 setzen, während doch die Tätigkeit Berthold Landauers schon 1396 ihren Anfang nahm.

6) Es ist bisher übersehen worden, daß diese Predella des Deocarus-Altars durch eine schwer lesbare Inschrift auf der Rückseite datiert ist. Ich teile hier diese Inschrift

(nach Thode ca. 1437) und die Imhofsche Madonna in St. Lorenz zuschreiben möchte. Von allen Nürnberger Künstlern ist er derjenige, dem die italienische Schulung am meisten in Fleisch und Blut übergegangen ist. Selten hat sich nordisches und südliches Wesen so glücklich und harmonisch vereint wie in seiner Madonna, seiner Anbetung des Kindes und seiner Verlobung der Katharina. Ist Giovanni d'Alemagna wirklich aus der Nürnberger Schule hervorgegangen, so dürfen wir in diesem jüngeren Deocarus-Meister wohl seinen Lehrer sehen. Andererseits aber glaube ich, daß die Kunst des Tucher-Meisters durch ihn mit der älteren Nürnberger Malerei im Zusammenhang steht. Ja, wenn man ein Werk wie die Erlanger Zeichnung vom Tode der Maria, in dem Thode die Hand des Tucher-Meisters erkannt hat (a. a. O. S. 74), mit der gleichen Darstellung des Deocarus-Meisters vergleicht, so glaubt man zu fühlen, wie der jüngere Künstler die Komposition des älteren weitergebildet hat.

Freilich, auch mit dem Hinweis auf die Kunst des jüngeren Deocarus-Meisters glaube ich die Frage nach dem Stil des Tucher-Meisters noch nicht erschöpfend beantwortet. Ich glaube, daß es dazu des weiteren nötig sein wird, das Gebiet der Malerei zu verlassen und unter den Werken der Plastik, die uns aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Nürnberg erhalten sind, Umschau zu halten. Hier begegne ich mich mit Graf Pückler-Limpurg (a. a. O. S. 167 f.), der von ganz anderer Grundlage aus zu demselben Resultat gelangt ist, zu dem nun die Urkunden uns drängen: daß der Tucher-Meister nicht nur im Zusammenhang der Nürnberger Malerei, sondern auch im Zusammenhang der Nürnberger Plastik zu betrachten sei.

---

mit, soweit sie nicht durch die Säule, an welcher der Altar befestigt ist, den Blicken entzogen wird; ein Teil läßt sich nach der analogen Inschrift des Silberschreins des hl. Deocarus, die Hilpert (Nürnberger Merkwürdigkeiten und Kunstschätze, 2. Heft, 1831, S. 17) überliefert hat, ergänzen.

Fortlaufende Inschrift auf den beiden vertikalen und dem oberen horizontalen Rand der Predella:

> Anno dn̄i m° c c c c° xxx vii in die sc̄i laurentij cōpletū est hoc [opus in honorem st. deocari abbatis per dominum] ludovicum imperatorem romanorum huc de herrieden translati.

Inschrift auf dem unteren horizontalen Rand:

> erste Zeile:
> Anno dn̄i m° c c c c xxx vi . . . . freitag noch dē . . gen.
> zweite Zeile:
> andres volkmar (sic!) der elt . . . . margret die alt ādres volkmar.

Zu Grünewalds Isenheimer Altar.
Erklärung des Doppelbildes der Madonna und des Engelkonzertes.

Von

Hans Koegler.

Es ist wiederholt ausgesprochen worden, daß eine vollkommen befriedigende Erklärung dieses Bildes noch nicht gefunden wurde. Friedrich Schneider ist der Enthüllung des Geheimnisses am nächsten gekommen, verliert sich aber in die feinsten Erwägungen, die dem modernen Historiker sein reiches Wissen eingab, die man aber bei einem auch theologisch gut beratenen Maler jener Zeit nicht voraussetzen soll, und die vor allem nicht bildlich gedacht sind; Erklärungen aus den bereits festgelegten Formen der Bilder heraus müssen erst der Prüfung unterzogen werden, ob sie nicht der zusammensetzenden, vorstellenden Kraft des Künstlergeistes zu viel zumuten. Die im folgenden versuchte Erklärung geht von der im spätern Mittelalter häufigen Betrachtung aus, daß durch das göttliche Heilswerk bei der Menschwerdung Gottes in seinem Sohn nicht nur der Fall der Menschen, sondern auch der der Engel wieder ausgeglichen wurde, und die Erklärung stützt sich dabei auf eine zeitgenössische Textstelle, die Grünewald sehr wohl vor Augen gehabt haben kann. Es wird erlaubt sein, zur Einführung in die eigenartige Stimmung unseres Gemäldes die Beschreibung hier zu wiederholen, wie sie Heinrich Alfred Schmid gegeben hat: »Dargestellt ist auf beiden Tafeln folgendes: Rechts sitzt im Freien die großartige Gestalt der Maria, die Mutter, reizend in ihrem Glück, trägt das muntere, schon mit dem Rosenkranz spielende Kind auf den Armen. . . . Neben der Madonna stehen Gegenstände, die bei ganz kleinen Kindern nötig sind, eine Wiege, ein Topf, weiter in die linke Bildhälfte hineinragend, ein Waschzuber, alles ungemein anschaulich und fast mit Humor behandelt. Der Vordergrund, ein Rosengarten, ist gegen die Tiefe durch eine Mauer mit Tor abgeschlossen, und während die Madonna kräftig von rechts oben beleuchtet ist, dehnt sich hinten eine weite Landschaft

im Mondlicht bei leicht bedecktem Himmel; zwischen den weißen Strichwolken sieht man in die blauschwarze Nachtluft. Im Mittelgrunde befindet sich ein Kloster . . ., darüber auf einer Anhöhe die Verkündigung bei den Hirten in Figuren, die größer als das weiter vorn liegende Klostergebäude dargestellt sind; hinter der Anhöhe steigt eine schroffe Bergwand auf, die sich gegen rechts zu schwindelnder Höhe erhebt. Darüber lagern dichte Wolkenmassen, und über diesen sieht man, klein in unabsehbarer Ferne, Gott Vater in der Mandorla von gelbem Schein umflossen. Engel umschweben ihn und Lichtstrahlen dringen hinab zu den Hirten und zu der Madonna, deren Gesichtrand leicht auch von hinten beschienen ist, und auf den Lichtbahnen fliegen wie in Jakobs Traum Engel hinauf und hernieder. Die sonst noch bei der Anbetung des Neugebornen üblichen Figuren, Joseph, der Ochs und der Esel fehlen. Die Madonna, die in den Farben gegen den Hintergrund kontrastiert, erscheint von monumentaler Größe, und bewundernd dringt der Blick in die Ferne und steigt zu den Höhen des Himmels, dessen Ferne mit gewohnter Bravour versinnlicht ist. Auf der linken Seite sieht man zunächst im Vordergrund die hölzerne Badewanne, dann einen Engel, der auf einer Baßgeige musiziert, dahinter erhebt sich dann die gotische Vorhalle. Dieser Bau öffnet sich gegen vorn und gegen rechts nach der Madonna zu. Durch die vordere Öffnung sieht man eine unabsehbare Reihe von Gestalten, die wie der vorderste Engel alle die Madonna der rechten Bildhälfte anzubeten scheinen, zuvorderst eine Anzahl größerer Engel in verschiedenen Farben, mit Musikinstrumenten und in langen Gewändern, reich geschmückt mit goldenen Agraffen und Ringen, zum Teil mit ganz phantastischem Kopfputz; darüber andere Gestalten, Putten und geflügelte Puttenköpfe mit roten und gelben sowie grünen Aureolen. Im Portal rechts steht vor dieser Schar ebenfalls gegen die Madonna gewendet eine anmutige Mädchengestalt mit Krone auf dem Haupt, von Lichtschein umgeben, und über ihr schweben Engel mit einer zweiten kleineren Krone.«

Abgesehen von Einzelheiten, die andere Beschreibungen[1]) anders oder auch falsch sahen, hat offenbar die Bestimmung des Lichtes oder der Tageszeit, die in dem Gemälde herrschen, Schwierigkeit gemacht. Wenn oben wenigstens für den Hintergrund Mondlicht angenommen wird, sieht Kraus eine heitere Landschaft, in der Maria sitzt, Baumgarten aber nicht Nacht, sondern eine eigentümlich dämmrige Beleuchtung. Jetzt bei dem gereinigten Zustand der Bilder kann man natürlich nicht mehr sagen, daß Nacht herrsche, jedoch empfindet man ohne Zwang ein durch übernatürliche und gewaltige Lichterscheinungen herbeigeführtes Aufgehelltsein, so daß das Licht jedenfalls keinen Grund

gegen die Annahme eines Vorgangs aus der Geburtsnacht Christi bildet. Noch wichtiger für die Erklärung ist, und jedenfalls keine Kleinigkeit, daß Woltmann, Baumgarten, Bock und Schneider die gekrönte Mädchengestalt im Portal rechts als kniend angeben, während sie, wie nur Kraus und Schmid richtig sahen, ohne Frage steht.

Alle früheren Erklärungen, die bei Schmid und Schneider genau geprüft und aufgegeben zu lesen sind, arbeiten entweder mit dem Engel Gabriel oder mit einer Vision, die schwankend, sie wissen selbst nicht recht wer, einmal die wirkliche Magd Marie von ihrem künftigen Himmelskönigtum oder diese von ihrem Mutterglück habe. Der Engel Gabriel in der Mädchengestalt vorgestellt würde überhaupt nur diese, noch lange aber nicht die ganze linke Bildhälfte erklären; jedoch ist die Krone ein Attribut, das einem Engel schlechterdings nicht zukommt, wenn sich auch eine Stelle aus einem Marienleben anführen läßt, die man leichtlich im Sinne der Grabriel-Erklärung mißdeuten könnte.[2]) Aber auch die Vision ist eine Notauslegung. Visionen darzustellen gehört, soweit sie durch bestimmte legendarische Texte oder erzählte Träume in der Literatur fixiert sind, zum täglichen Gebrauch der Kunst jener Tage, jedoch wird nach fast ausnahmsloser Übung derjenige, welcher die Vision hat, deutlich als im visionären Zustand befindlich mit dargestellt; sehr oft ist z. B. die Darstellung eines Träumers wichtiger wie die vom Inhalt seines Traumes. Für frei erfundene Visionen dagegen ist das frühe 16. Jahrhundert nicht die Zeit, und es wäre niemals möglich gewesen, eine solche, nicht auf Texte gestützte Erfindung der Phantasie zum Kern eines großen Altarwerkes zu machen.

Man muß sich erinnern, welchen Platz das Doppelbild im zusammenhängenden Altarwerk zu Isenheim ausfüllte, die eigentliche Mitte, und es ist leicht zu erkennen, wie gerade für diese Farbenflächen der Maler seine ganze Kraft versammelte. Waren die äußern Flügel geschlossen, so trat der Betrachtung das erschütternde Bild des Opfertodes zuerst entgegen, darunter in der Predella die Beweinung Christi, der überwundene Schmerz in einer elegischen Klage, es war die bei aller Stellung der Flügel, auch unter dem hohen Engeljubel festgehaltene Begleitung. Das Entscheidende war vorangestellt, der Tod, ohne den nach dem Bescheid der Ölbergnacht das Erlösungswerk unmöglich war. Teilten sich aber die Flügel, auf denen die bittre Notwendigkeit dargestellt war, so wurde sie durch die drei folgenden Bilder in den Zusammenhang des göttlichen Planes eingereiht, wo die drei überaus freudigen Momente der Heilsgeschichte zu sehen waren, die Verkündigung, die Geburt, die Auferstehung. War links in der Verkündigung der Moment gewählt, wo mit der Einwilligung Marias (ich bin des Herrn Magd, mir

geschehe nach seinem Willen) das Wort Fleisch zu werden beginnt; und war rechts die Auferstehung das direkte Gegenteil, wo das Fleisch wieder Geist wird; war in der Mitte des vorherigen Plans das Sterben, so konnte hier in der Mitte der Beginn des Menschentums, die Geburt nicht fehlen. Warum soll man an dieser einfachen Reihenfolge zweifeln, zumal noch eine Verkündung bei den Hirten zu sehen ist, die nur in der Geburtsnacht des Herrn vorkommen kann! Nein, das Doppelbild ist die Geburt Christi, und es handelt sich darum, in dem Weihnachtskreis die Quellen für die abweichende Darstellung Grünewalds aufzusuchen, der dabei, vielleicht als einziger, nicht die Legende, sondern den Mythus gemalt hat.

Auf die Weihnachtsliturgie hat als erster Friedrich Schneider in seinem Beitrag »Mathias Grünewald und die Mystik« ausdrücklich hingewiesen, wodurch übrigens die vorliegende Untersuchung nicht erst angeregt wurde. Es heißt dort: »Grünewald greift in die Weihnachtsliturgie und baut an der Hand der kirchlichen Tageszeiten (In nativitate Dei.Matut. I. Noct. Resp. 1.) eine Doppeldarstellung auf. Hier ist das Diesseits und Jenseits, die Wirkung des Ratschlusses von der Menschwerdung auf die irdische und auf die himmlische Welt zum Drehpunkt gewählt. Prophetie und Erfüllung, ewige Herrlichkeit und zeitliche Erniedrigung, Fülle der göttlichen Macht und Ohnmacht der Menschennatur bilden die Themen, welche die Weihnachtsliturgie in ihren Gegensätzen aufwirft und in harmonischem Gefüge zu einem dichterisch-mystischen Kunstwerk ausgestaltet. »Es jubelt der Engel Heer, weil heute das ewige Heil dem Menschengeschlechte erschienen«, das ist das Grundmotiv, welches in einem Doppelgedanken die beiden Bildtafeln durchzieht und sie zu einer dogmatischen Einheit verbindet. Die Ausgestaltung, die Grünewald dem Motiv hat angedeihen lassen, des näheren zu deuten, ist überflüssig. Der Meister entfernt sich dabei kurzerhand von der biblischen Erzählung (siehe Anmerkung 5) und der traditionellen Darstellungsweise, indem er sowohl auf die Einführung der anbetenden Hirten, als auch der morgenländischen Ankömmlinge einfach verzichtet. Er wählt einen Ausweg, der auf mystischem Gebiete liegt, um durch eine Personifikation von intimstem Reiz die Beziehungen zwischen der erlösten Menschheit und dem erlösenden Gottmenschen zu veranschaulichen. Denn dem Schwalle der himmlischen Geister in allen Abstufungen setzt er die erlöste Christenheit in einem einzelnen Frauenbild von kindlicher Anmut entgegen. Es ist die Auserwählte des Hohenliedes, die in der Sprache

der Mystik mit anima fidelis bezeichnete christliche Seele, dem Kollektivbegriff für die gläubig-christliche Welt. Die christliche Seele ist hier dem Chor der Seligen in vorausgreifender Weise eingereiht, mit dem Unterschied jedoch, daß ihre Erkenntnis vom Geheimnis der Menschwerdung annoch auf dem Glauben beruht, daher ihre anbetende kniende [!] Stellung, da sie noch auf Erden wallend aufzufassen ist, während den Himmelschören eine andere, unmittelbarere Erkenntnis von den göttlichen Dingen eignet.« Genug, man mag in der Anmerkung3) das weitere Teilen dieser ohnehin schon feinen Fäden verfolgen. An die Personifikation der anima fidelis kann ich nicht glauben, weil sie kein treibender Bildgedanke ist, auf falscher Beobachtung des Kniens gründet, auch ist diese Frauengestalt nicht im mindesten dem Schwall der himmlischen Geister entgegengesetzt, sondern recht eigentlich die Anführerin des ganzen Freudenstromes, der sich aus den Portalen ergießt, auch ist nicht der Engeljubel über das Heil der Menschheit das Grundmotiv, sondern die beiden Tafeln sind die Illustration des doppelten Lobgesanges der Engel in der Geburtsnacht, den schon das Evangelium hervorhebt, gloria in excelsis et pax in terris, und welcher doppelte Lobgesang an einer bestimmten Stelle, die Grünewald offenbar kannte, mit der doppelten Erlösung der Engel und der Menschen begründet wird. Es kommt daher von den drei oben hervorgehobenen Kernsätzen Friedrich Schneiders nur der erste wegen seiner Allgemeinheit dem wirklichen Verhalt nahe, näher sogar, als der Verfasser selbst ausführen konnte. —

Im Jahre 1476 ist in Basel ein Buch gedruckt worden, reich und bedeutend illustriert, so daß es schon aus diesem Grunde einem Künstler der in Rede stehenden Jahre bekannt sein konnte, es ist der »Spiegel der menschlichen Behaltnisse«, ein Sammelwerk, kurz gesagt, aller Glossierung und Symbolik zum Sündenfall und Erlösungswerk; daß Grünewald für einen so großen Auftrag sich literarisch orientierte oder beraten ließ, kann man um so mehr annehmen, weil er allem Anschein nach ein ernster, nachdenklicher Mann war. Im Spiegel der Behaltnisse liest man nun in der Legende von unserer Frauen Fasten, bei dem Feste annunciatio beatae virginis, nachdem die Verkündigung durch den Engel in gewohnter Weise erzählt ist, zunächst folgendes: »Wo von nun in disen künden ein Engel wart gesendet, das sint drige sachen. Das erste also der val dez menschen in dem paradise durch den rot den bösen engels beschach. Von dem rote die erste frouwe in einen zwüfel viel, obe das gebott unsers herren wor were. Und donach in ein volgen. (Befolgen). Und zu iungest in einen val. Glicherwise solte die »widerbringunge des menschen« (beachte den Ausdruck) durch die kündunge

des guten engels gekündet werden, von der kündunge die reine maget maria vesten glouben enpfing. Das in ir solte der propheten begirde erfüllet werden. Und hie noch in eime gehorsam. Un zu iüngest in eime volbringen. Das sü gottes sun hette enpfangen. Die ander sache ist, von maria was uß erwelet zu der wirdikeyt daz sü gottes muter solte sin. Do was billich das irs kindes diener sich ouch in ir dienst erbüttend. Die dritte sache ist zu eimne zeychen daz hie von nit alleine der mensche solte erlöset werden, Mere der engel köre söllent ouch do von »wider bracht« werden. Do von wart gottes enpfengniß der megde marien durch den engel gekündet.« — Das Wort »Widerbringung«, kurz vorher auch von den Menschen gebraucht, bedeutet also gleich Erlösung. —

Und wenige Seiten weiter heißt es in dem Kapitel, das überschrieben ist: »Aber eine glose von dem winacht tage«: »Wir begont hüte unsers herren tag An dem got mensche wart Und lesent hüte in dem heyligen evangelio. Do unser herre geboren wart, Do horte man die engele die lobetent unsern herrn mit großen freyden. Und sungent zweygerleyge lop. Das eine sungent sü das der tüffel was überkomen und überwunden Und das lop waz gloria in excelsis deo. Das ist also vil gesprochen. unserm herren sy lop gesaget in der höhede des hymmelrich. Und den gesang hatte nye keyn mensch vor gehort. Das ander lop sungent sü für daz mensch, das versünet waz worden mit unserme herren got. Daz lop hieß also. Fride sy uff der erden den lüten die gottes willen sint. Unser herre hatte ouch zwene vigende (Feinde) den tüffel und den menschen E er menschelich natture an sich genam. Den einen überwant er mit siner wißheyt, den andern versmohete er mit siner barmhertzikeyt. Und umb dise zwey so frouwetent sich die engele zu der zit das unser herre geboren was worden in dise welt.« —

Man braucht hier wohl nicht zu erinnern, daß der Teufel nur der abgefallene Engel ist, wovon auch die ersten Kapitel des Spiegels der Behaltnisse ausführlich handeln; es wird auch kein Bedenken erregen, daß die Stelle von der Erlösung der Menschen und Widerbringung der Engelschöre bei der Verkündigung erwähnt ist, der Zusammenhang zwischen dieser Stelle und jener vom doppelten Lobgesang in der Weihnacht ist deutlich, es gibt übrigens andere Stellen, wo die Erlösung der Engelchöre direkt in der Geburtsnacht erwähnt und ausdrücklich auf Christ mit bezogen wird; durch Maria allein ist dies ja so wenig geschehen wie die Erlösung der Menschen, nur Verdienste schreibt ihr die Kirche wegen ihres gläubigen Verhaltens für beides zu; sie wird die neue Eva und sie wird die Engelskönigin dafür, die Himmelskönigin hingegen wird sie als die Braut und als die Mutter Gottes. —

Grünewalds Auge brauchte nur auf diese Stellen zu fallen, sie gaben ihm die Möglichkeit, die bescheidene Legende von Ochs, Esel und dem guten Joseph aufzugeben, und dafür baute sich vor ihm etwas noch nie Dagewesenes auf, wie der Gesang der Engel selbst, den »nye keyn mensch vor gehort« hatte, ein wunderbarer Stoff für die Reinheit seines Gemütes und für alle Farbenträume seiner entzündeten Phantasie, der Friede auf Erden und die Engelsglorie. —

Für die Einzelausgestaltung hat Grünewald bei der linken Bildhälfte sich von den schönen musikalischen Versen der Marienleben erfüllen lassen, wenn sie bei der Auffahrt Marias deren Empfang und das Durchschreiten der neun Engelchöre schildern;[4]) bei der rechten Hälfte hat er sich nicht einmal von der geschichtlichen Überlieferung entfernt, im Gegenteil aus derem genauen Studium die Zeit herausgegriffen, wo Maria, nachdem die eigentliche Geburt vorüber und ehe Joseph zurückgekehrt war, sich und ihrem Kinde allein überlassen bleibt,[5]) während draußen auf dem Felde die Hirten erst benachrichtigt werden. Nun betrachtet sie zum erstenmal, nachdem es besorgt und auf Windeln gelegt ist, mit höchstem Entzücken das kleine aus Licht geborene und selbst leuchtende Wunder, »/die magt sich fröwte sunderbar / Do si von ir daz kint so klar / Sach geboren ane man. . . . . . .«[6])

Allein in der Örtlichkeit wich Grünewald von der Vorschrift der Überlieferung ab, und offenbar aus künstlerischen Gründen ist die Landschaft statt der Höhle oder des überdachten Winkels gewählt; auch so befindet sich Maria zwar an keinem ungastlichen, jedoch an einem ungeschützten Ort. Zwischen den dunklen Gründen der linken Hälfte und der Auferstehung rechts war die lichtere Landschaft besonders gut zu verwerten, auch war es bei dem Mangel aller übrigen Personen für das Verständnis des Bildes sehr geraten, die Verkündung an die Hirten nicht so untergeordnet zu behandeln, wie dies sonst bei den Durchblicken durch Fenster oder Mauerlöcher sich von selbst einstellt. Übrigens soll, gerade wegen der außergewöhnlichen Örtlichkeit, die nachdrückliche Ausstattung mit Kinderstubengegenständen den Vorgang der Geburt absichtlich hervorheben. Der Baldachin links ist der an die Phantastik der Engelchöre angepaßte Rahmen, vielleicht nicht ohne Anspielung auf die Vision Ezechiels von der beschlossenen Porten. Der Statuenschmuck, fünf Prophetengestalten, bisher in den Erklärungen glatt übergangen, findet seine überraschende Auslegung, wenn man die Weihnachtsglosse im Spiegel der menschlichen Behaltnisse an der Stelle weiter liest, wo das frühere Zitat endet. Es heißt da:

»Nun süllent wir mercken in wellicher wise der mensche versünet was worden mit unserm herren. E unser herre wurde geboren in diese

welt. Do clagetent di patriarchen und die propheten und ander heylige lüte fünff clage von unserm herren gott. Zu dem ersten mole, das unser herre also verholen were, das in nyeman vinden künde. Das bewiset uns wol ein prophete ysaias und sprichet. Werlich du bist ein verholen gott. Wenn er wart geschicket mit vil opferen in manig tusend ioren Und enwort nit funden. Und darumb wart er geboren in einre gassen. Also ob er solte sprechen. Man solte mich nit me clagen das ich verborgen sy. Sehent ich lige hie in einre gassen. Fübas funden ir mich, das bewiset der prophet ysaias. Zu dem andern mole clagetent sü das er also grymme were. Und alle zit zornig. Das bewiset uns der prophete in dem psalter. Und sprichet herre wir bekennent dine gewalt dins zornes. Und daz waz eine große grymmikeyt, dz ettliche lüte Umb ir sünde wurdent verbrant von dem füre daz von den hymmel viel, usw., (folgen Beispiele aus dem Pentateuch). Darumb wart unser herre ein künig geboren. Also ob er solte sprechen. Sehent ir ennsüllent üch nicht förchten. Wenn ich enkan nit me zürnen. Ich vergisse myns zorns zu hant recht also ein kint. Zu dem dritten mole clagetent sü daz er also stark were dann in nyeman künde enthalten. Darumb sprichet der prophete in dem psalter. Herre ich vermag mich nicht gegen dime gewalte. Und ließ sich unser herre legen in ein kripfe. und ließ sich wickelen in windelin. Also ob er solte sprechen. Ir ensüllent üch nit me clagen von myner stercke. Sehent ein iungfrouwe hatt mich gebunden. Zu dem vierden mole clagetend sü daz er also edel were. Das er armer lüte dienst nit enachtete. Do von spricht david. Unser herre ist groß und also löblich. Darumb wart er geboren in eyme stalle. Also er solte sprechen. Ir ensüllent mich nicht me achten oder clagen das ich edel sy. Sehent ich bin hie in eyme stalle. Und enhan nit me volle (= ganze) dücher das man mich darin winde. Darumb darff des menschen sun dienstes wol. [Die zerfetzten Windeln des Gemäldes!] Zu dem fünfften mole clagetent sü daz er also unbekant were Das sü nit enwustent wer er was. Darumb spricht der prophete in dem psalter. Wer kan sin gebett ußlegen. Darumb wart unser herre geborn. Also er solte sprechen, Ir süllent nit me clagen das ir nit wissent wer unser herre sy. Ich bin es ihesus des menschen sun marien.« —

Also sind diese fünf aufgeregten Männer fünf Propheten, die solche Klagen erhoben haben, die jetzt von der unerwarteten Widerlegung derselben in Sturm versetzt sind, ja der eine zu unterst, offenbar Jesaias, scheint förmlich ungehalten, daß sein harter Kopf unrecht haben soll. David, der zweite namentlich genannte, ist oben in Mitte links ebenfalls zu erkennen. Die drei andern, sicher auch messianische Weissager, vielleicht Moses, Ezechiel und Daniel.

Es erübrigt noch, durch einige Anführungen aus damaliger Literatur die Vorstellung von der »Widerbringung der Engel« deutlicher hervorzuheben. Im Marienleben Walters von Rheinau loben die Engel des vierten Chores Maria wegen ihres Gehorsams zu Gottes Botschaft durch des Engels Mund:

»Und wan du den worten sin / Woltist geloubig, frowe sin / Da von wart got von dir, magt, / Geborn, enphangen und getragt, / Und von dem fleishe daz von / Dim heiligen lip wart genom / Nam er menschlich natur an sich / Und brachte wider lidenclich / Der engel und der menschen val / In himel und erde über al.«

Im Marienleben des Bruders Philipp singen die Engel des sechsten Chors:

»Wilkomen, Maria, magt schone / wilkomen, vrowe, der engel krone / Du solt unsern himel zieren / du solt unser schar meren / Unser kör die waren laere / worden von herrn Lucifere / Vol die wider worden sint / daz schaffst du, vrouwe, und din kint.«

Und ebenda singen die Engel, welche bei der Geburt Christi zugegen sind:

»Nu ist geboren unser herre, / des hat got von himel ere / Der sol wesen unser trost / von im wirt ouch diu werlt erlost.«

Im alten Passional singt ein Engelchor zu Maria:

»Du hast von diner küscheit / die gotes erwelte menscheit / unz zu hiemele gesant / von diner frucht ist erwant / swaz unser schar genozen / hie bevor wart verstozen / da wirt an dir ervullet wol / des man dich iemer loben sol.«

Oder bei Walter von Rheinau der Engel am Brunnen in Nazareth zu Maria:

»Fröwe dich, daz du ein künigin, / Süllest aller welte sin / Und ein herscherin vilgar / Über aller engel schar / Fröwe dich, der menscheit / Unheil wirt von dir hin geleit, / Und daz durch dich der Engel val / Wider bracht wirt überal.«

Oder in dem Buch »Die Walfart oder bilgerschafft Marie«, in Basel 1489 bei Ysenhut gedruckt, heißt es im Kapitel von der Jungfrauen Lob im ersten Artikel: »Dann durch dich werden die element erne wert. die hellischen schaden geheilt, die menschen behalten. und die kör der engel ersetzet.«

Wie man sieht, hat Grünewald auf seiner linken Bildhälfte mit dem Jubel der widerbrachten, ersetzten, erlösten Engelchöre über die Geburt, die für sie so gut wie für die Menschen ein Heilsereignis war

nichts Ungeläufiges dargestellt. Nun ist es mehr wie natürlich, sogar notwendig, daß die Gesamtheit der Engel dabei ihre Königin, Maria, an der Spitze hat. Die jugendliche Mädchengestalt stellt Maria als Engelskönigin dar, ihr ganzes Wesen ist verfeint, vergeistigt, verjüngt. Gerade diese Übertragung ist höchst meisterhaft gegeben. Daß Maria überhaupt die Königin der Engel sei, bedarf keines weiteren Wortes, zu erklären bliebe nur das Vorhandensein der zweiten Krone, nicht das Schweben derselben, das in echt gelehrter Weise mit dem noch Unverdientsein der zweiten Krone ausgelegt wurde, als hätte man ansonst zwei Kronen tatsächlich aufsetzen können. Die zwei Kronen sind die der Himmelskönigin und die der Engelskönigin:

»Mit manigvalter tugende din
»Verschultest du daz, künigin
»Daz du nach vollem werte
»Der engel meisterinne
»Würdest und keyserinne
»Und daz du trügest schone
»Mit des himels künig chrone.«

So die Engel im dritten Chor bei Walter von Rheinau.

Nun beten die Engel und ihre Königin das Christkind an und bringen ihm die Huldigung in Tönen dar, ein ganz einfaches Beginnen und die scheinbare Schwerverständlichkeit rührt von der Zusammenziehung der Szenen her, daß dies dasselbe Kind ist, das die Magd Maria auf der irdischen Hälfte des Bildes in Mutterglück betrachtet; der Maler hat einen Vorhang, der beide Szenen trennte, zurückgeschoben, in dem Gefühl, daß hier ein Wink zur Verdeutlichung nicht schaden könne.

Und über beiden Szenen in der Höhe des Himmels ist ein Drittes zu sehen, das, solange die Trübung des Alters nicht von dem Bild entfernt war, nicht genug beachtet werden konnte. Dort hat Gott Vater die Heiligen des Himmels in mächtigem Halbrund versammelt, mit Baldachinen und Standarten sind sie angetreten, aber die Verkündung des göttlichen Entschlusses hat in einem Sturm schon die rechte Hälfte der Ordnung durchbrochen und ganze Scharen fluten mit ausgebreiteten Armen zu Gottes Thron hinan, während sich darunter schon die Masse der Engel nach unten zu ergießen beginnt und die vordersten auf den Lichtbahnen, nach Schmids trefflichem Vergleich, wie die Engel in Jakobs Traum hinunter zu den Hirten und wieder hinauf steigen. Es fehlt auch nicht an Spuren in der Literatur, die an eine Art Feier der Geburt im Himmel oben denken; im alten Passional heißt es bei der Beschreibung der Weihnacht:

»Das edele kint das libe kint / gotes sun marien sun / an in beiden er hat / zwo geburt die er entfat / des war wunderliche / got im himelriche / ane muter in gebirt / von der muter er wirt / geboren ane vater hie.«

Wie richtig gesehen der kurz vorher erwähnte Vergleich von der Jakobsleiter ist, bestätigt wieder eine Glosse aus dem Spiegel der Behaltnisse[8]), die dort bei der Auffahrt Christi steht, die aber sinngemäß auch zur Geburtsnacht Bezug hat. »Dise uffart wart hye vor bezeichnet by der leytern, die iacob sach in dem schlof, die uff dem ertrich stunt und untz an den hymmel reichete und gyengend die engel uff und abe. Alsus so gyeng christus von dem hymmel herabe. Und gyeng auch wider uff do er die hymmelschen und die irdenschen vereynberen wolte. Nun was got der öberste. Und der mensch was der nyderste. [Im Gemälde festgehalten, Gott Vater und die Hirten]. Und darumb machte cristus eyne leyter zwüschen dem hymele und der erden. Nun gont die engele die leyter herabe und bringen uns gnoden und gont wider hinuff und tragen unser sele hin wider uff.«

Anmerkungen.

[1]) Blätter, die von links in das Madonnenbild hereinragen, nennt Woltmann Eichen, Baumgarten richtig Feigenblätter. Dagegen ist dessen Satz, daß mit den Lichtstrahlen des geöffneten Himmels die Engelchen herabkommen, um dem Christkind zu dienen, Phantasie und keine Beschreibung. Daß dann verschiedene Autoren die gekrönte Mädchengestalt des rechten Portales für kniend hielten, ist ein folgenreicher Irrtum geworden.

[2]) Im Marienleben Walters von Rheinau (4. Teil, p. 44 ff.) wird Maria im zweitniedrigsten Engelchor, dem der Erzengel, von den Gleichgestellten Gabriels begrüßt: »Dis ist diu, der kiuscher muot / Got beducht hat also guot / Daz er durch ir kiuschkeit / Demuot sine gotheit. / Es die kiusche hat erdacht / Und der welte ir künde bracht, / Da von der Engel der küng so zart / Ir kiuschen lips gemahel wart.« Es ist daneben zu halten, daß in demselben Gedicht (II. Buch p. 15 ff.) das neugeborene Christkind »Der engel künig und heilant« geheißen ist, und daß doch im Ernst kein Christenmensch behaupten konnte, es habe sich ein Engel dem Leib Marias vermählt.

[3]) Das Zitat geht weiter: »Das einigende Band zwischen den Gliedern der diesseitigen Gemeinschaft mit der jenseitigen ist die Erkenntnis der Ratschlüsse Gottes, für die einen in der gläubigen Unterwerfung, für die anderen in dem seligen Anschauen und Lobsingen. Grünewald drückt das Verhältnis der gläubigen Seele zu dem neugebornen Weltheiland zunächst in dem bräutlichen Schmuck aus; sodann ihre Zugehörigkeit zu der Gemeinschaft des Diesseits durch ihre kniende Verehrung des Heilsgeheimnisses; endlich ihr Verdienst und die Hoffnung auf himmlischen Lohn durch eine zweifache Krönung. Sie erscheint einmal bereits gekrönt mit der erlösenden und

mit Gott einigenden Gnade; die andere Krone ist ihr noch vorbehalten und durch die von Engeln über ihrem Haupt schwebend getragene Krone versinnbildlicht: Es ist die gleichfalls durch den Mensch gewordenen Gottes Sohn ihr verdiente himmlische Herrlichkeit.«

4) Sehr schön ist das Durchschreiten der Engelchöre im alten Passional im »Lob der Königin Marie« geschildert; am reichsten ausgemalt vom Bruder Philipp dem Karthäuser:

»Maria kam zu des himels tor / da vant si aller engel kor. / si heten ir alle da gewart / und vreuten sich ir zuovart. / vroelich si ir engegen giengen, / mit vreuden sange si enphiengen / wer ist diu schoen, diu wolgetane / schoener dan diu sunne und mane? / wer ist diu rein, die wunnecliche / die also gewalticliche / her uff in unser koere vert. / alles lobes ist si wert« . . . . Oder: »Die engel sich vreuten daz ir küneginne / was komen und ir l o e s a e r i n n e. / die heilegen und die selen sungen / daz die himel alle klungen / und mit suezer armonien / enphiengen si die reinn Marien. / herpfen, gigen unde liren, / tanzen singen jubilieren, / und manger slahte seitenspil / und süezes dones was da vil. / mit einander alle singen / si begunden unde springen. / die engel mit den selen sungen / die sele mit den engeln sprungen. / Vorsinger war sand Mychael / den reien vuort sand Gabriel. / er vuort Marien mit der hant, / die heilegen volgten alle samt.«

5) Die im Mittelalter für die Darstellung der Geburt Christi zumeist benützte Quelle, das Pseudo-Mathäische Evangelium oder liber de ortu beatae Mariae et infantia salvatoris (Tischendorf, p. 76) erzählt: Joseph führte Maria in eine Höhle, spelunca subterranea, die sich durch den Eintritt Marias mit Licht erhellte und so lange davon erfüllt blieb, als Maria darin weilte. Joseph geht eine Hebamme zu suchen, während dieser Zeit gebiert Maria, von Engeln umgeben, die den Geborenen alsbald verehren. Bei Josephs Wiederkehr ist die Geburt bereits vorüber. Daß die Hirten anzubeten kamen, ist nicht ausdrücklich gesagt, sondern nur, daß Hirten die Aussage machten, sie hätten Engel zu Mitternacht gesehen, die ihnen die Geburt des Weltheilands verkündeten. Des Priesters Wernher Driu Liet von der Maget schließen sich genau dieser Darstellung an. Als Joseph mit den Gneserinnen zurückkam, sah er Maria wie »daz kint si dicke kuste / ez lag ir an ir bruste«. — Ebenso Bruder Philipp im Marienleben und Walter von Rheinau, nur ist hier zuletzt der Schauplatz ein Häuschen nahe der Straße; allein im alten Passional findet sich keine Angabe, wo Joseph während der Geburt war. Ikonographisch interessiert hier das schon typisch entwickelte Ruinenmotiv, ein Wetterdach von armen Leuten zwischen zwei Häusern als Viehunterstand hergerichtet, mit nicht mehr Wand als an den Häusern nebenan und um das Dach zu tragen nötig war.

6) Walter von Rheinau, II. Buch, p. 15 f.

7) Zum Beispiel im alten Passional: »Wie kumt d i e s u n n e d u r c h e i n g l a s / unde ein wort durch die want / alsus wart ouch dir gesant / mit deme engele vrowe aldort / godes sun sin heilich wort / alsus wart er von dir geborn / dit waz gesprochen da bevorn / an offelichen worten / von der schonen porten / die etzechiel besach / unde nach godes willen sprach / die porte sal beslozzen stan / wande da sol uz unde in gan / der eren künic alleine / d i t b i s t u v r o w e r e i n e / die vor manniger iare vrist / behalten zu den eren bist.« — Wir sehen Maria gekrönt durch das Portal treten und dicht vor ihren Füßen steht ein Glasgefäß, durch das ein Lichtkringel vor sie hinfällt. Bei Bruder Philipp heißt es ähnlich von Marias Kind:

»daz kam sam der sunnen schin
»uz dem glas von irme libe.«

[8]) Eine weitere Spur, daß Grünewald dieses Buch gekannt habe, könnte die auffallende, fürchterliche Zerschundenheit des Grünewaldschen Kruzifixus sein, wenn man damit vergleicht: »Von der solen der füsse untze an die scheittel des houbetes was kein gesundheit an dem guten Job. Also an Christus lip was nichtes daz unverseret was.«

Literatur.

Baumgarten, Fritz: Mathias Grünewald als Meister des Isenheimer Altars. In: Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, V. Jahrgang 1904/05, p. 1 ff.

Bock, Franz: Die Werke des Mathias Grünewald. (Studien z. d. Kg.)

Kraus, Franz Xaver: Kunst und Altert. in Els.-Loth. 1884.

Passional, Das Alte. Herausgegeben von K. A. Hahn. Frankfurt a. M. 1845.

Philipp: Bruder Philipp des Karthäusers Marienleben. Kürschners deutsche Nat.-Lit., 11. Bd. (Erzählende Dichtungen des späteren Mittelalters, herausgegeben von Felix Bobertag), andere Ausgabe von Rückert, Quedlinburg und Leipzig 1853.

Schmid, Heinrich Alfred: Mathias Grünewald. Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums, Basel 1894, p. 37 ff.

Schneider, Friedrich: Mathias Grünewald und die Mystik. Beilage zur Allgem. Ztg. 1904, Nr. 234 f.

Tischendorf, Constantin: Evangelia Apocrypha. Lipsiae 1876.

Walter von Rheinau: Marienleben. Herausgegeben von A. v. Keller. Tübingen, 1855.

Wernher der Priester, Driu Liet von der Maget. Herausgegeben von J. von Feifalik. Wien 1860.

Woltmann, Alfred: Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. 1876.

Zum Wolgemutwerk. — Nochmals Sebastian Dayg im Kloster Heilsbronn.

Von A. Gümbel.

I.

An der von Ansbach nach Rothenburg führenden Landstraße, etwa eine Stunde Entfernung von der Station Lehrberg der Ansbach-Würzburger Bahnlinie, liegt das Dorf Häslabronn mit einem St. Jakobskirchlein. Heute nach Colmberg eingepfarrt, war es vormals eine Filiale der Pfarrei Lehrberg, dessen Pfarrer an gewissen Sonn- und Feiertagen hier Gottesdienst zu halten hatte.

Im K. Kreisarchive Nürnberg befindet sich nun ein »Register Sant Jakobskirchen zu Heßlebrunn[1])«, ein Papierkodex, enthaltend die Legende St. Jakobs des Älteren, des Patrons der Kirche, und des h. Vincentius, welchem der andere Altar der Kirche geweiht war, sodann einige geschichtliche Notizen, welche u. a. angeben, daß Kirche, Friedhof und die zwei Altäre am Sonntag vor Lichtmeß (28. Januar) 1431 wieder geweiht wurden, endlich Giltregister und Heiligenrechnungen. Unter den letzteren befindet sich auch eine solche aus dem Jahre 1519, überschrieben: Nöch Christ gepurt 1519 jor Am güllden Suntag in der vasten (20. März) ist rechung geschehen dem gotzhaus des allerhayligsten apostels Sant Jacoben zu Hesleprunn. Eynnemen vnd außgeben gegen einander abgezogen, ist vorhanden bliben 7 tt. 5 dn, mer 3 tt. 1 dn, die Meckler wor. Das ist Contzen Meckler zu Hesleprunn vnd Leonhart Vogel zu Kurttzendorff, gotzhaußmaystern, v̈berantwort befolhen worden.

Unter »Außgeben des jors 1519« lesen wir nun:[2])

»Zum Ersten 2 guld[en] vff die tafeln Michel wolgemůt zu Nürmberg«

Diese archivalische Notiz ist vor allem deswegen von Interesse, weil sie wohl die zeitlich letzte urkundliche Nachricht über eine Tätigkeit

---

[1]) Oberamt Ansbach. III. Inkorp. Ämter. A. Vogtamt Lehrberg. a) Pfarrsachen Nr. 22.

[2]) Herr Katechet Dr. Schornbaum hier, dem diese Notiz bei Durcharbeitung der Lehrberger Pfarrakten aufstieß, hatte die Güte, mich darauf aufmerksam zu machen.

Wolgemuts darstellt, der im gleichen Jahre 1519, am 30. November, nach der bekannten Inschrift auf seinem Bilde von Dürer starb; sodann beweist sie, daß der 85jährige Meister oder wohl richtiger ausgedrückt seine Werkstatt noch immer in Anspruch genommen wurde, zu einer Zeit, da längst neben dem Gealterten ein neues Geschlecht von Meistern und Gesellen emporgekommen war. So umfäßt unsere urkundliche Überlieferung von Wolgemuts Tätigkeit, ausgehend von der Nachricht über den Zwickauer Altar, nunmehr genau 40 Jahre (1479—1519).

In der Kirche zu Häslabronn befindet sich an Gemälden heute nur mehr ein, etwa 1 m hohes, 75 cm breites Altargemälde (Ölbild auf Holz), welches einen Teil der Mauern Jerusalems darstellt.[3] Ob ein Zusammenhang mit Wolgemut besteht, müßte eine Untersuchung an Ort und Stelle feststellen.

Es wurde oben erwähnt, daß das Kirchlein zu Häslabronn eine Filiale von Lehrberg gewesen sei. So möge es bei dieser Gelegenheit erlaubt sein, eine alte Schilderung eines früher in der St. Margarethenkirche daselbst befindlich gewesenen Altares aus dem Jahre 1430 anzufügen, welche so eingehend ist, daß sich vielleicht auf Grund dieser Angaben der heutige Verbleib dieses schon ca. 1730, beim Neubau der Kirche, aus dieser entfernten Altares feststellen läßt. Die Beschreibung findet sich in einer bald darauf (im Jahre 1735) von einem gewissen Johann Friedrich Christell verfaßten, mit mehreren Zeichnungen versehenen Schilderung der »Antiquitates Lehrbergenses« d. h. der beim Abbruch der alten Kirche gefundenen Reliquien und Münzen, der älteren Grabsteine, Altäre, Wappen etc.[4] Hier heißt es unter Nr. 6: »In des Pfarrer Beerns Behausung auf dem Boden ist noch der alte, in der Kirche gestandene Altar zu ersehen, welcher nach alter Manier mit Flügeln, darinn halb geschnitten und gemahlte Figuren (wie aus nach beschriebener Figur erhellet) gezieret ist, als . . . [Es folgt eine Skizze des Altares bei geöffneten Flügeln mit einer Umrißzeichnung des Mittelbildes, der unten unter Nr. 1 geschilderten Krönung Mariae; die Flügel und Predella sind mit den Nr. 2—8 bezeichnet.]

1. in medio Altaris erscheint coronatio mariae virginis, da Gott vorgestellet wird als ein alter, grauer Mann, ihr die Krone aufsetzend; hinter der Maria sitzet auf einer Säule das Christkindlein mit der rechten Hand auf Mariam, seine Mutter, weisend.

2. In dem rechten Flügel oben her ist inwendig in der obern Füllung Annunciatio Mariae.

---

3) Frdl. Mitteilung des Pfarramtes Colmberg.

4) K. Kreisarchiv Nürnberg, Oberamt Ansbach. III Inkorp. Ämter, A. Vogtamt Lehrberg. a) Pfarrsachen Nr. 23.

3. in medio visitatio Mariae

4. in der untern Füllung aber nativitas domini.

Auf der äusern Seite dieses rechten Flügels aber sind nur zwo Füllungen, allwo in der obern Christus mit den 12 Aposteln angemahlet, in der untern hingegen die Ausführung Christi zur Creuzigung stehet.

Der linke Flügel hat inwendig auch drey Füllungen, da in der obern sub Nr. 5 Epiphania oder die 3 Könige bey Christo, in der mittlern Füllung sub Nr. 6 Resurrectio domini und in der untersten Nr. 7 Ascensio Mariae vorgestellet wird; bey dieser letzteren Figur hat der Mahler unter andern auch zween Engel mit geschornen Mönchs-Blatten gebildet, welche die Mariam in den Himmel aufheben helffen.

Außen her aber an diesen lincken Flügel sind auch nur zwo Füllungen und in der Obern die Creuzigung, in der untern aber Sepultura Christi vorgestellet.

Item, es ist noch eine Tafel vorhanden, welche an den Altarflügel gehangen zu haben scheinet, auf welcher oben her die Flucht Christi in Egypten, unten aber purificatio Mariae gemahlet und folgende Schrift verzeichnet stehet:

D. O. M. S
E. TR. (erectum?)
HOC
ALTARE. A. C. M.
CDXXX. RENOV.
A. C. MDCXXIV.
DECANO. IOH. BAPT.
GRADELMULLERO.
INSTAUR.
DENUO. A. C. M. DC.
LXXXII. PAST. ET
SEN. M. PHIL. CHRI
STOPH. BEERN PRAE
TORE. IAC. MATTHIA
KOCH. PRID. ID. SE
PTEMBR. AER. CHR.
IOH. CHRIST. FEINAUER[5])

5) Auf meine Anfrage über den Verbleib des Altares hatte Herr Pfarrer Kündinger in Lehrberg die Freundlichkeit mir folgendes mitzuteilen: Auf dem Boden des Pfarrhauses befindet sich ein Marienaltar nicht. Auch findet sich in den alten Akten, die bis auf 1526 zurückgehen und den Bau der Kirche im Jahre 1059 berichten, keine Andeutung über diesen Altar. In der alten Kirche befanden sich 5 Altäre, darunter einer »der zwölf Boten Altar, unser Frauen Altar« 1425 eingeweiht wurde. Außerdem war in der Kirche noch eine besondere Frauenkapelle oder die sogenannte Kapelle in der

II.

In meinem Aufsatze »Archivalisches zur fränkisch-schwäbischen Kunstgeschichte, II Peter Strauß und Sebastian Dayg im Kloster Heilsbronn« [1]) habe ich auf einen Marienaltar der Heilsbronner Münsterkirche mit einer von Daygs Hand herrührenden Inschrift hingewiesen. Neuerdings machte mich nun Herr Vikar Schmidt daselbst auf einen zweiten gleichfalls von Dayg mit seinem vollen Namen bezeichneten Altar der gleichen Kirche aufmerksam.

Dieser, Diakonenaltar gananntе Altar (bei Muck:[2]) altare Stephani et Laurentii) oder richtiger der von einem älteren Altare allein übrig gebliebene Altarschrein ist heute, nach einer neuerdings vorgenommenen Restaurierung in unmittelbarer Nähe des den Lesern des Repertoriums schon bekannten Peter- und Paulaltares[3]) an der Wand befestigt. Der Schrein zeigt in Dreiviertelsrelief auf Sockeln stehend die Gestalten des h. Stephanus (rechts) und des h. Laurentius (links) mit ihren Abzeichen Palmzweig und Steinen bezw. Rost und Buch.[4]) Ihre Gestalten wiederholen sich in gemalten Vollfiguren auf den Innenseiten des rechten und linken Flügels.[5]) Der künstlerische Charakter der beiden Schreinfiguren erinnert mit seiner zierlichen Glätte[6]) lebhaft an die Gestalten Marias und der beiden weiblichen Heiligen im Schreine des Daygschen Marien-

---

hinteren Sergererz, außen auf dem Kirchhof waren noch 2 Kapellen, deren die eine der h. Helena, die andere dem h. Leonhard geweiht. Das im Jahre 1513 etc. notdürftig reparierte Kirchengebäude wurde 1729 mit den Kapellen gänzlich abgebrochen und ersteres neu aufgeführt, wie es zur Zeit vorhanden ist (eingeweiht 1731). Wohin die Altäre gekommen sind, kann nicht erforscht werden. In der Kirche ist nur ein Altar, der jedenfalls nicht in der alten Kirche stand. Möglicherweise ist das Kruzifix, das in der Mitte des Altaraufsatzes steht, und die Figuren der Apostel Petrus, Johannes und Paulus, die in Nischen unten im Altaraufsatze stehen, aus alter Zeit, vielleicht dem 15. Jahrhundert. Als die alte Kirche abgebrochen wurde, hat es ein Pfarrhaus noch nicht gegeben. Es war nur eine Kaplanwohnung da. Ein Pfarrhaus wurde erst 1746 gebaut. Mit letzterer Angabe ist freilich schwer vereinbart, daß Christell schon 1735 ausdrücklich von »des Pfarrer Beerns Behausung« als Aufbewahrungsort des Altares spricht.

[1]) Rep. f. Kunstw., Bd. XXVIII.

[2]) Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn, 3. Band, Seite 250.

[3]) Vgl. meinen Aufsatz: Peter Strauß (alias Trünklein) von Nördlingen, der Schnitzer des Peter- und Paulaltars in Kloster Heilsbronn, Rep. f. Kunstw., Bd. XXVIII.

[4]) Die Ergänzungen durch den Restaurator (Rost, Hände und Nasenspitzen) sind nur unbedeutend.

[5]) Die Außenseiten der Flügel — ursprünglich die mit Schnitzereien geschmückten Innenseiten, vgl. bei Muck, a. a. O. — sind heute leer.

[6]) Beim h. Laurentius fällt ein puppenhaftes Lächeln unangenehm auf. Mit der rustikalen Kunst eines Peter Strauß haben diese Gestalten der beiden Altäre jedenfalls nichts gemein.

altars. Die Flügelbilder scheinen wegen starker Übermalung schwer zu beurteilen, es kämen hierfür wohl nur mehr die Köpfe in Betracht. Die Inschrift, welche Daygs Beteiligung an diesem Altare feststellt, befindet sich hinter der Gestalt des h. Laurentius und lautet nach der von Herrn Vikar Schmidt gemachten Abschrift:[7] Bastian Dayg Maller zu Noerdlingen hat gemalt. Für die Erkenntnis der künstlerischen Eigenart Daygs bedeutet die Auffindung dieser Inschrift bei der geschilderten mangelhaften Erhaltung der Flügelbilder kaum einen Fortschritt gegenüber dem, was uns der Marienaltar Neues und Überraschendes zu sagen hatte; gleichwohl ist sie als Beitrag zur kunstgeschichtlichen Forschung über den bisher wenig gewürdigten Nördlinger Maler sehr willkommen, und möglicherweise gewinnt sie durch die Auffindung und Feststellung weiterer vordem zum Diakonenaltar gehöriger, in der Kirche zerstreut noch vorhandenen Bestandteile erhöhten Wert.

---

7) Ich selbst konnte sie nicht mehr sehen, da sie jetzt wieder durch die angeschraubte Figur des Laurentius der Besichtigung gänzlich entzogen ist. Eine Jahreszahl wurde nicht gefunden. Der Schriftductus ist der gleiche wie beim Marienaltar.

Holbeins Morusbild.

Von **Karl Simon.**

Holbeins Bildnis der Familie des Thomas Morus, das er 1528, zwei Jahre nach seiner Ankunft in England, malte, ist im Original, das noch Karel van Mander bei Andries de Loo sah, nicht erhalten; wohl aber Kopien von ihm und vor allem der Entwurf dazu im Baseler Museum, den der Künstler auf der Heimreise als ein Geschenk von Thomas Morus an Erasmus von Rotterdam überbrachte.

Das ungünstige Geschick, das über dieser, wie über so mancher anderen großen Schöpfung Holbeins gewaltet hat, mag der Grund sein, weshalb das Bild wohl mit chronistischer Gewissenhaftigkeit überall registriert, sonst aber kaum weiter beachtet worden ist. Sehr mit Unrecht; denn es bezeichnet einen Markstein, nicht nur in Holbeins Schaffen, sondern in der allgemeinen Geschichte des Porträts.

Die Aufgabe war: eine Gruppe von zehn und mehr in einer Familie, in einem Haushalt verbundenen Personen in Lebensgröße auf einem Bilde. Eine große, nicht gewöhnliche Aufgabe. Wie wird sie Holbein lösen?

Der Entwurf zeigt das Speisezimmer, in dem sich die Familie gruppiert hat; die — in der nachherigen Ausführung — lebensgroßen ganzen Figuren nehmen nur zwei Drittel der Höhe des Bildes ein. Links wird ein Teil des Büffets sichtbar, es folgt ein Stück freier Wand, mit einem Vorhang bespannt, ein Einbau mit der Tür, durch den man in einen Nebenraum mit einem Fenster sieht, rechts ein Fenster.

Zehn Personen waren zu gruppieren; sechs Frauen, vier Männer. Thomas Morus und sein Vater bilden den gegebenen Mittelpunkt; sie sitzen auf länglicher, mit Polstern belegter Bank. Nach rechts schließen sich der Sohn des Hauses, John, und der Hausnarr, Patenson, an, beide stehend. Nach links folgen Margarete Gigs, eine Verwandte des Hauses, und Elisabeth Dancy, die zweite Tochter von Thomas, auch sie stehend.

Rechts entsprechend eine Gruppe von drei Frauen: Alice, die zweite Frau des Thomas Morus, in einem Betstuhl kniend, vor ihr an der Erde sitzend die Töchter Cecilie Heron und Margarete Roper. Im

Hintergrunde endlich, vorbeigehend zwischen den beiden Morus, nur als Brustbild sichtbar, die Braut des jüngsten Sohnes, Anna Grisacre. Am Fenster des Nebenzimmers endlich zwei Personen, schreibend oder lesend, vom Rücken gesehen.

Die Komposition ist überaus geschickt. Links führt die im Profil nach rechts gegebene Elisabeth Dancy in das Bild hinein, wo zunächst die Folgenden alle mehr oder weniger nach rechts gewendet erscheinen. Patenson bildet den Wendepunkt; er ist allein in strenger Vorderansicht gegeben. Hier beginnt auf der rechten Bildseite das Gegenspiel der drei sitzenden Frauen, von denen zwei nach links gewendet gegeben werden; die dritte, Cecilie Heron, sitzt zwar ebenfalls nach links, wendet sich aber in Dreiviertelansicht nach rechts herum. Hier geht die Bewegung von innen nach außen (Cecilie Heron und Frau d. Morus), während sie auf der andern Seite von außen nach innen geht (Margarete Gigs und der alte Morus).

So herrscht die Bewegung nach rechts in zwei Dritteln des Bildes vor, um erst im letzten Drittel ein Gegengewicht zu finden. An der Stelle des Angelpunktes — und nur hier — sind zwei Figuren direkt hintereinander gegeben; in dem Patenson kommt die Rechtsbewegung energisch zum Stillstand, um in der Cecilie Heron nach links weiter vermittelt zu werden, die durch Richtung des Körpers und Wendung des Kopfes die beiden Bildhälften verbindet. An derselben Stelle beginnt der Einbau, hinter dem jenes Nebengemach mit dem Blick aus dem Fenster erscheint.

So ist diese wichtige, durchaus asymmetrische Zäsur aufs stärkste betont. Auf der andern Seite steht an entsprechender Stelle, zwischen dem ersten und zweiten Drittel des Ganzen, Anna Grisacre. Auch sonst ist jede Starrheit vermieden; die Anordnung der Hauptgruppe bewegt sich nicht parallel zum Bildrande, sondern führt schräg in die Tiefe hinein, so daß vorn ein freier Raum entsteht, der die zahlreichen Figuren nicht allzu massig wirken läßt. Dafür springt die Gruppe der drei sitzenden Frauen in einer Kurve nach vorn. Diese selbst sind nicht etwa, wie die beiden Frauen links, im Profil, sondern in Dreiviertelansicht gegeben.

Thomas Morus, der Herr des Hauses, nimmt wohl die Mitte des Bildes ein, wirkt aber durchaus nicht als beherrschender Mittelpunkt; denn sein Vater sitzt gleichfalls, und die an der Hinterwand hängende Uhr ist nicht über ihm, sondern über der Anna Grisacre angebracht. Letztere ist allerdings die mittelste Figur, um die sich die andern vollkommen symmetrisch gruppieren, ohne daß sie — in jeder Beziehung Nebenperson — als Mittelpunkt wirkt. Die Frau des Hauses, vom Gatten getrennt, in eine zweite Hauptgruppe eingeordnet, aber auch

hier nicht Mittelpunkt, sondern zur Seite gerückt, doch durch Besonderheiten — kniend bez. sitzend (s. unten) — ausgezeichnet.

Die Linie, die die Köpfe verbindet, beginnt links in der Höhe senkt sich dann bei den Figuren der sitzenden Morus am tiefsten, geht aber zwischen ihnen in dem Kopf der Anna Grisacre wieder in die Höhe. Bis zu Patenson langsam steigend, fällt sie bei den sitzenden Frauen plötzlich, um wieder zu steigen und in den auf der Fensterbrüstung stehenden Gegenständen — Leuchter und Kanne — Fortsetzung zu finden und ungefähr in gleicher Höhe wie links zu endigen.

In der Ausführung ist, um das gleich vorwegzunehmen, nur weniges geändert. Die Ausstattung des Zimmers ist vereinfacht, nur an der Rückwand sind noch mehr Musikinstrumente angebracht; die Frau des Thomas Morus kniet nicht, sondern sitzt; in der Tür lehnt, neu hinzugekommen, der Hauslehrer Johannes Heresius; in dem Nebengemach ist ein Lesender, fast nur vom Rücken, zu sehen. Vorn liegen auf dem mit Binsen bestreuten Fußboden zwei Hunde; dafür ist der an der Frau Morus emporspringende Affe weggefallen.

Das Morusbild bedeutet eine Epoche in Holbeins Schaffen. Es war eine Aufgabe, wie sie ihm weder vor- noch nachher gestellt worden ist. Das einzige größere selbständige Gruppenbild mit der Absicht auf Porträtähnlichkeit ist das Zunftbild in der Barbers Hall in London, also ein Korporationsporträt, ein Zeremonienbild von nicht familienhaft miteinander verbundenen Personen. Und es war Holbein nicht einmal vergönnt, es zu vollenden.

Ja, selbst nur zwei Bildnisse auf einer Tafel malte Holbein erst im Entstehungsjahre des Morusbildes: Goldsalve mit seinem Sohn, und nicht in Lebensgröße, sondern nur in zwei Drittel.

Das Morusbild gab ihm die Möglichkeit, seine bisherige Porträtauffassung zusammenhängend auszusprechen. Zugleich eröffnete es ihm neue Ausdrucksmöglichkeiten, die in der Natur des Gruppenporträts liegen, aber auch für das Einzelporträt nutzbar gemacht werden konnten. In der Schilderung des Raumes war Holbein noch nie so ausführlich gewesen. Ein ganzes großes Zimmer, mit ausführlicher Innenausstattung und Andeutung der Architektur, hatte er noch nicht gegeben. Auch bei den Erasmusbildern, dem Erzbischof Warham, dem Nicolaus Kratzer, war der Raum doch mehr Hintergrund als Luftraum, in dem sich der Dargestellte bewegt. Auch später kommt die Raumtiefe in einer derartigen Ausführlichkeit nur noch in den Gesandten zur Geltung. Auch der Luftraum von einem Drittel des Ganzen steht in Holbeins Werk einzig da.

Vollends unerhört ist der Blick in einen zweiten Raum, der nie wieder vorkommt, ebenso der Blick durch ein Fenster in eine Landschaft[1]) — ein Motiv, das schon im Porträt des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden wie in Deutschland gleich beliebt ist. Auch Dürer verwendet es ja in seiner Frühzeit gern.

Die Gegenstände der Umwelt endlich sind mit großer Liebe und Ausführlichkeit geschildert, freilich mußten sie in der Ausführung, wohl auf Wunsch des Bestellers, mehr zurücktreten: das Büffet mit dem Tafelgeschirr, die Fensterbrüstung mit Kanne, Leuchter und Büchern, die Uhr, das Musikinstrument an der Wand. Auch für dies Interesse, das sich besonders später in den kunstgewerblichen Entwürfen frei betätigen konnte, sind die Erasmusbilder von 1523, der Erzbischof Warham und Nicolaus Kratzer die ersten Beispiele. Bei Bonifazius Amerbach (1519), bei dem eine Hindeutung auf den Gelehrten nahe gelegen hätte, begegnet noch keine Milieuschilderung.

In dem Gehaben herrscht eine überaus große Mannigfaltigkeit; die Dargestellten sitzen, stehen, gehen, knien, kauern, lehnen. Ersteres ist in einer derartigen Ausführlichkeit und Deutlichkeit nur noch einmal gegeben, in dem Cromwell von 1534, der auf einer Bank mit hoher Lehne sitzt. Das Knien— bei der Familie des Bürgermeisters Meyer in der gegebenen Situation liegend — ist in der Ausführung des Morusbildes gleichfalls in Sitzen umgewandelt. Damit schwindet der letzte Rest von Kirchlichkeit, an den man in Gedanken an Votivbilder mit Figuren vor Betpulten erinnert werden könnte. Das Kauern erscheint begreiflicherweise nicht wieder. Hier ist es von einziger Wirkung. Für das Motiv sind Darstellungen der hl. Sippe vielleicht nicht ganz ohne Einfluß gewesen.

In der Ausführung des Bildes kommt noch der Hauslehrer Heresius dazu, der in der Tür lehnt — ein Ausdruck von Nonchalance, den Holbein bei seinen Einzelbildnissen nicht wieder anwendet. Das Motiv, das Italiener sehr ausdrucksvoll zu gestalten verstehen, kannte er also, fand es seiner Auffassung des Einzelporträts aber offenbar widersprechend.

Die Köpfe gibt er meist in Dreiviertelansicht; das volle Profil und die volle Face nur je einmal. Ersteres hat er bisher nur in den Erasmusbildern, letzteres zum ersten Mal hier gegeben (Patenson). Später ist beides nicht ganz selten; ganz ähnlich wie hier erscheint 1537 Heinrich VIII. in voller Vorderansicht.

---

[1]) Sonst nur in der Barbershall und einem zweifelhaften Porträt ehemals in der Sammlung Steinmeyer in Köln.

Aber auch kompliziertere Kopfwendungen kommen vor: das Umwenden aus Profil- in Facerichtung (Anna Grisacre) und ein der Körperrichtung entgegengesetztes Wenden des Kopfes (Cecilie Heron).

Welcher Wirkung eine derartige Wendung fähig sein konnte, mußte Holbein sehen; auf seinen Einzelporträts hat er sie dagegen streng vermieden. In der Ökonomie des Ensembles mochte sie ihm notwendig erscheinen.

Eigentliche Tätigkeit ist nur bei einem Teil der Dargestellten gegeben, und auch diese in verschiedenen Graden. Bezeichnenderweise für das Haus des Gelehrten erstreckt sich die Tätigkeit fast ausschließlich auf Bücher.

Das Motiv des Buches ist weder an sich noch bei Holbein neu. Immerhin hat auch er es zuerst in den Erasmusbildern verwendet.[2]) Und nun gehe man hier jede mit einem Buch versehene Gestalt durch und sehe die Verschiedenheit der Stufen der geistigen Anteilnahme. Von der Nonchalance der Weltdame, die mit dem Buch unter dem Arm sich die Handschuhe anzieht, über das eigentliche Lesen, das Sinnen über dem Gelesenen bis zur Andacht oder zu dem Versuch, andere für das Gelesene zu erwärmen: Margarete Gigs, die den alten John Morus auf eine Stelle aufmerksam macht. Mehr als Attribut wirkt das geschlossene Buch der Cecilie Heron, wie es schon das eine Erasmusbild in Longford Castle zeigt.

Dann das Wegsehen über ein geöffnetes Buch (Margaretha Roper). Es findet sich dies ganz ähnlich nur auf dem Erasmusbilde von 1530 wieder, wo die Hand in gleicher Weise über die Blätter hinstreicht. Anders, momentaner, wirkt das Brustbild des Bischofs Stokesley, der, mit der Feder in der Hand, über den Beschauer hinweg sein Buch ansieht.

Das eigentliche vertiefte Lesen (Sohn des Morus) ebenso wie das Hinzeigen auf eine Stelle (Margarete Gigs) begegnet nur hier. Im Einzelbildnis mochte Holbein das Verlorengehen des Blickes bez. ein zu starkes dramatisches Moment scheuen.

Handschuhe sind in den englischen Porträts ein häufiges Requisit, aber nie erscheinen sie in dem Moment, wo sie angezogen werden, wie hier (Elisabeth Dancy).

Der Rosenkranz ist selten bei Holbein; Frau und Tochter des Bürgermeisters Meyer haben ihn; sonst nur die nicht unbestrittenen Bildnisse

---

[2]) Schon in der älteren deutschen Bildniskunst kam es hie und da vor, so auf Pleydenwurffs Kanonikus Schönborn; dann, um noch ein Beispiel herauszugreifen, auf Cranachs Bildnis des Reuß. In seiner Vaterstadt Augsburg konnte Holbein auf dem Grabstein des Doktors Adolf Okko (1503) es bereits als Knabe gesehen haben.

eines Mannes in Boston und eines jungen Mannes ehemals in der Kunsthandlung Steinmeyer, Köln.

In dem Bilde des tierliebenden Morushauses mußten auch die Tiere ihren Platz finden; im Entwurf ein angeketteter Affe, in der Ausführung zwei Hunde vorn lagernd.

So wird ein für die Folgezeit so überaus fruchtbares Thema auch hier bereits angeschlagen, und man wird Mühe haben, frühere oder gleichzeitige Beispiele dafür anzuführen. Der Hund auf Mantegnas Gonzagabilde ist unter dem Stuhle seines Herrn doch einigermaßen versteckt, während hier zwei große Tiere vorn im Zentrum liegen. Später gibt Holbein auf dem Bildnis des Robert Cheseman und dem eines Mannes im Haag einen Falken, der bei ersterem freilich mit zum amtlichen Charakter gehört. 3)

Auf der anderen Seite fehlt wieder manches, was sonst für Holbein bezeichnend ist. Eine sehr häufige Beigabe seiner nicht ganz frühen Bildnisse ist ein Brief; hier fehlt er. Wie nahe hätte es gelegen, einem der beiden Morus einen Brief oder sonst ein Schriftstück in die Hand zu geben, wie schon tatsächlich auf dem Einzelbildnis von 1527 Thomas Morus ein gerolltes Papier in der Hand hält. Hier im Gegenteil ist gerade die Mitte durch Weglassen solcher Beigaben entlastet, ist dem Ganzen die Würde in hervorragendem Maße gewahrt geblieben, die durch ein Zuviel an Beigaben nur gelitten hätte.

Damit ist schon ein anderes gesagt: es fehlt an einem eigentlichen Mittelpunkte des Ganzen. Eine durchgehende Handlung ist nicht angestrebt worden. Der allgemeine Charakter ist der ruhiger Geschlossenheit. Die meisten der Dargestellten sind nur mit sich beschäftigt. Nur zweimal wird eine nähere Verbindung von je zwei Personen hergestellt; aber auch diese ist nur oberflächlich. Das Zeigen der Margarete Gigs auf eine Buchstelle, das Umwenden der Cecilie Heron findet kein Entgegenkommen von der anderen Seite. In allen spricht sich in wechselnden Graden innere Sammlung, aber zugleich hie und da Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit für die Dinge der Außenwelt aus. Jeder ist als selbständige, gleichmäßig berücksichtigte Individualität gefaßt.

Das entspricht auch sonst einer Holbeinschen Gepflogenheit durchaus, ja auf dem Morusbilde geht er schon weiter in der Verbindung der einzelnen als sonst jemals. Auch auf seinen Doppelbildnissen gibt er niemals den Dargestellten eine engere Beziehung zueinander. Auf dem Godsalveschen Bilde konnte es an sich nahe liegen, die beiden in

3) Der Mann mit dem Hund auf der Brüstung in Brüssel ist zweifelhaft. In den Baseler Zeichnungen aus Holbeins englischer Zeit findet sich ein Knabe mit Meerkatze.

ein Papier vertieft sein, den Vater dem Sohne diktieren zu lassen u. a. m. Wie etwa Sebastiano del Piombo bei dem Porträt des Kardinals Carondolet verfährt, dessen Schreiber auf das Diktat seines Herrn wartet. Nichts von alledem. Auch die »Gesandten« stehen jeder für sich da, ohne irgend eine Beziehung zueinander. Es ist hier, wie überall bei Holbein. Eine durchgehende Handlung fehlt; die Dargestellten werden einander nicht subordiniert, sondern koordiniert.

II. Sehen wir uns nun nach der Stellung um, die Holbeins Morusbild in der Entwicklung des deutschen Gruppenbildes einnimmt.

Das unabhängige deutsche Gruppenbild ist erst eine Schöpfung der Zeit, der Holbein angehört. Vorher tritt es im Zusammenhang mit kirchlichen Schöpfungen nur unselbständig auf, als Assistenz-, als Stiftergruppenbild.

Und zwar erscheint das unabhängige Gruppenporträt gleich als Familienbild.[4] Den Anfang macht B. Strigels Familie des Kaisers Maximilian, der auch in diesem Auftrag eine den italienischen Mächtigen verwandte Stimmung, wenn auch wieder nur in deutsch-bescheidenen Grenzen zeigt; eine Gruppe gedrängt befangen, in zwei Reihen übereinander angeordnet; eine engere Verbindung nur zweimal durch ein Handauflegen oder ein Umfassen versucht. Die Blickrichtungen aller nach allen Seiten auseinanderfahrend. Links ein direktes Profil, Maximilian selbst, ihm zugewendet sein Sohn, neben diesem seine Gattin, unsicher aus dem Bilde herausschauend. Die ganze Gruppe vor einem Brokatvorhang mit landschaftlichem Ausblick zur Seite.

Gleichwohl wußte Strigel, daß er mit dem Bilde Epoche mache; auf dem Bilde der Familie des Cuspinian, von dem gleich die Rede sein wird, rühmt er sich in einer langatmigen lateinischen Inschrift des Werkes ausführlich, nachdem er vorher angegeben, daß er allein kraft kaiserlichen Ediktes Kaiser Maximilian, wie Apelles Alexander d. Gr. gemalt habe.[5]

Hatte sich doch nur wenige Jahre vorher noch Markgraf Friedrich von Baden mit seiner ganzen Familie kniend vor der hl. Anna selbdritt von Hans Baldung porträtieren lassen (bald nach 1511).

Besser ist dann Strigels bereits erwähnte Familie des Cuspinian von 1520 in der Berliner Galerie. Wieder Halbfiguren hinter einer Brüstung vor einfarbigem Grunde, in den ein kahler Baum hineinragt,

[4] Das Stadtrichterbild im Grazer Stadthause mit der Gruppe der amtierenden Richter (1478) erscheint doch noch mit kirchlichem »Hintergrunde« in wörtlichster Bedeutung: mit der Darstellung des jüngsten Gerichts. (Janitschek S. 303.) Ähnlich noch die interessante Dünweggesche Eidesleistung im Rathaus zu Wesel.

[5] Vgl. Bode und Scheibler im Jahrb. d. K. preuß. Kunsts. II.

dessen einzige Frucht ein Inschrifttäfelchen mit väterlichen Ermahnungen ist. Links schließt der Vater, rechts die Mutter, beide in das Bild hineingewendet, die Gruppe ab; der kleinste Sohn genau in derselben Blickrichtung wie der Vater, der ältere Sohn mit der Blickrichtung der Mutter gegeben; die männlichen Personen dadurch näher aneinandergeschlossen, daß der Vater, ähnlich dem Maximilian des oben erwähnten Bildes, dem einen Sohne die eine Hand auf die Schulter, dem zweiten die andere auf die leicht gekreuzten Hände legt. Als Rudiment kirchlicher Auffassung die betend aneinandergelegten Hände des ältesten Sohnes.

An sich freier ist ein drittes, schon früher (1517) entstandenes Gruppenbild Strigels: der Augsburger Patrizier Konrad Rehlingen mit seinen Kindern.

Auf der einen Tafel Rehlingen allein in ganzer Figur, vor einem Vorhang, der den Ausblick in eine Landschaft freiläßt; durchaus frei und vornehm aufgefaßt. Auf der anderen Tafel entsprechend seine acht Kinder, gleichfalls in ganzen Figuren, nur zum Teil die Hände betend zusammengelegt oder mit einem Rosenkranz. In Reihen zu zwei und drei aufmarschiert, schauen sie meist seitwärts aus dem Bilde heraus; hinter ihnen erscheint in der Landschaft, die der Brokatvorhang zur Hälfte verdeckt, Maria mit dem Kinde und Engeln auf dem Halbmond. Auf der Seite des Vaters entspricht ein kleiner Engel, gleichfalls in der Landschaft neben dem Vorhang.

So klingt eine sakrale Stimmung immer noch durch, so daß von einem Gruppenporträt nur in bedingtem Sinne gesprochen werden kann, zumal da Vater und Kinder auf getrennten Tafeln erscheinen.

Dann schweigt die Geschichte über das deutsche Gruppenporträt, und selbst von den Strigelschen Leistungen wird sie nicht allzuviel Rühmens machen dürfen. Dürer hat nur den Kaiser allein, nicht seine Familie gemalt; damit ist nicht er, sondern Strigel beauftragt worden. Wieder eine der verpaßten Gelegenheiten, an denen die deutsche künstlerische Kultur so reich ist. Wie das Bild ausgefallen wäre, darüber kann man nicht einmal die bescheidenste Vermutung wagen, da Dürer nie mehr als ein Bildnis auf eine Leinwand gebannt hat. Auf Strigels Werke folgt dann gleich Holbeins Morusbild, da auch die Familie des Bürgermeisters Meyer noch als Votivbild aufgefaßt ist.

Eine gähnende Kluft trennt das Morusbild von den bisherigen Leistungen des deutschen Gruppenporträts. Nicht mehr Halbfiguren in schwacher Lebensgröße, sondern durchweg ganze Figuren, lebensgroß, nicht kümmerlich eng aneinandergedrängt, sondern frei im Raum sich entwickelnd, nicht vor einem Brokatvorhang und einer Landschaft, die

nur eine oberflächliche Beziehung zu den Dargestellten haben könnten, sondern im eigenen Heim, dem Schauplatz ihres täglichen Lebens. Bei keinem der Dargestellten linkische Befangenheit, sondern jeder eine Individualität für sich, die meisten inneren und äußeren Adel nicht verleugnend.

Damit wird freilich ein Punkt berührt, der nicht Holbeins Verdienst ist. Das Morussche Haus war innerlich und äußerlich vornehm, fein gebildet in allen seinen Gliedern, voll des lebendigsten Interesses für geistige Dinge und von jener äußeren Unabhängigkeit, deren Fehlen in Deutschland so manchen auch starken Geist in den Schranken kleinbürgerlicher Enge gehalten hat.

Aber nicht nur in bezug auf das deutsche Porträtgruppenbild nimmt das Morusbild eine so überragende Stellung ein, auch anderwärts ist darin bis um diese Zeit nicht allzuviel geleistet worden.

III. Ganz bezeichnenderweise sind die ersten unabhängigen Gruppenporträts — ohne irgendwelche kirchliche oder geistliche Zwecke — in Deutschland Familienporträts, in den Niederlanden Korporationsporträts: Schützen- und Regentenstücke.[1]) Das erste dieser Korporationsporträts, dem wir nachkommen können, ist von Dirk Jacobsz gemalt (Rijksmuseum) und stammt aus dem Kloveniers- (Büchsenschützen) Doelen. Zufällig ist es ein Jahr später entstanden als das Morusbild.

Der Gegensatz zum Morusbilde springt in die Augen. Bei diesem ein freier, großer, in die Tiefe gehender Raum, dort kaum ein Loslösen vom Grunde; hier ein Drittel des Ganzen Luftraum über den Köpfen, dort ein Abschneiden fast direkt oberhalb der Köpfe. Hier Gruppierung ganzer Figuren in wohliger Kurve mit starken, doch nicht unvermittelten Niveau-Unterschieden; dort zwei Etagen von gleich hohen vertikalen Halbfiguren übereinander aufgebaut, durch zwei horizontale Schranken gegeneinander und nach vorn abgetrennt. Dort einigemale ein engerer Zusammenhang durch Handauflegen, wie bei Strigel, eine Charakterisierung durch Symbole der Korporationstätigkeit (Büchsen, Feder) versucht, eine Handlung durch Fingerzeigen angebahnt.

Bei Holbein nichts von all diesem Primitiven; Gruppierung nur durch Verteilung der Massen, durch Abwechselung in den Stellungen, eine Verbindung einzelner nur in diskreter Weise versucht, die Beigaben nicht nur als Attribute, sondern in ihrer lebendigen Beziehung zu den Persönlichkeiten verwendet.

---

[1]) Vgl. Al. Riegl: Das holländische Gruppenporträt. Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXIII. (1902), S. 99 f.

IV. Italien steht in der Geschichte des neueren Gruppenporträts an der Spitze. Schon in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts malt hier das Familienbild des Markgrafen Ludovico Gonzaga Mantegna, der auf Holbein mehrfach nachweisbaren Einfluß ausgeübt hat.

Auch hier ganze Figuren, sogar überlebensgroß, teils sitzend, teils stehend, und doch im einzelnen charakteristisch verschieden. Vor dem Ganzen ein weggezogener Vorhang wie vor einem lebenden Bilde; der Schauplatz der Garten, über dessen gezinnte Mauer ein klassischer Tempelbau und ein Baum herübergrüßen. Die meisten der Dargestellten unbeschäftigt, doch durch Wenden und Neigen des Kopfes psychische Spannung verratend. Die Mutter Barbara von Hohenzollern sitzend inmitten ihrer Familie, wenig bewegt, doch ihrem gleichfalls sitzenden Gemahl zugewendet. Die Hofzwergin fehlt hier so wenig wie bei Holbein der Hausnarr, und unter Ludovicos Stuhl liegt der Jagdhund, ähnlich wie auf dem Morusbilde. Zwei Dinge sind aber besonders wichtig: Ludovico hält einen Brief in den Händen, den ihm offenbar der Kämmerer neben ihm gebracht hat und der Anlaß zu weiteren Befehlen des Herzogs ist, denen jener aufmerksam zuhört; noch oder schon ist die Ferse gehoben vom Kommen oder zum Gehen.

Und rechts schließt sich eine Handlung an: eine Figur löst sich aus dem Ganzen, geht die hinabführenden Stufen einem nahenden Gaste entgegen und bildet so den Übergang zu den weiteren, im Freien sich abspielenden Vorgängen des fürstlichen Haushalts.

Damit ist auch äußerlich als solche scharf gekennzeichnete Handlung gegeben.

Das Vermeiden von Subordination und das Steckenbleibenlassen von Handlungen auf dem Morusbilde wird als Gegensatz hier besonders deutlich.

Nach Mantegna verschwindet in Italien das große Familiengruppenbild für längere Zeit. Das Gruppenbild von nicht familienhaft miteinander verbundenen Personen erfährt allerdings eingehendere Pflege; doch sind es selten mehr als drei Personen und nicht häufig ganze Figuren. Oder das Familienbild tritt wieder in kirchliche Abhängigkeit, wie bei der Familie des Bentivoglio zu beiden Seiten der thronenden Madonna auf dem Bilde des Lorenzo Costa in S. Giacomo Maggiore in Bologna (1488). Erst aus dem Ende der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts hören wir wieder von einem großen Familienbilde eines weltlichen Großen, wenn auch nicht eines Fürsten. Von einem sonst nicht weiter bekannten Maler, Domenico Giuntalocchi, läßt sich ein portugiesischer Gesandter in Rom, Don Martino, malen: er selbst in der Mitte von zwanzig Personen, Verwandten und Freunden, sich mit ihnen besprechend.

Also auch hier eine Tätigkeit, die sich nicht auf den einen beschränkt haben wird. Erhalten scheint das Bild leider nicht zu sein.[1])

Sonst wissen wir von Oberitalienern, die diese Gattung pflegen. Ein Künstlerhaus scheint die Gruppe von neun Personen darzustellen, die ein Bild des Bernardo Licinio da Pordenone in der Galerie Borghese in Rom zeigt. Es ist ein Halbfigurenbild, dessen Mittelpunkt die sitzende Mutter mit einem Wickelkind auf dem Schoß bildet. Eine gewisse Zerstreutheit ist dem Bilde eigen; das eine der Kinder sieht aus dem Bilde heraus, das gegenseitige Sichansehen hat kein rechtes Ziel und keine rechte Kraft. Und doch ist die Tendenz auf eine engere Verbindung der Dargestellten unverkennbar. Rechts bringt einer der Söhne einen Korb mit Rosen zur Mutter, ein größerer hält einen Torso in den Händen und blickt zur Mutter hinüber; diese umschließt mit dem rechten Arm ihr Töchterlein, das kindlich neugierig das Wickelkindchen mit der Hand berührt. Auf den Arm der Mutter legt wieder ein Sohn seine linke Hand, während der Vater seine rechte Hand auf seine Schulter auflegt und ein jüngerer Bruder ihn mit dem erhobenen linken Zeigefinger auf etwas aufmerksam zu machen sucht. Zwischen den beiden Eheleuten steht ein halbwüchsiger Sohn, der einzige, der, zur Mutter hinüberblickend, ohne Attribut oder Handlung gegeben ist.

Von demselben Pordenone rührt vielleicht ein zweites Familienbild, gleichfalls Halbfiguren, in Hamptoncourt her, wo zehn Figuren um einen Tisch gruppiert sind, auf dem eine Schale mit Früchten steht. Die Komposition ist weniger einheitlich als auf dem vorigen Bilde, obgleich auch hier mit Zeigen und Umfassen der Eindruck einer lebhafteren Tätigkeit hervorgerufen werden soll. Also auch in Italien nicht überall von Anfang an und in vollkommener Weise eine durchgehende Handlung im Gruppenbilde.

Das Ziel der Entwicklung mag dies sein, wie es uns das bekannte Gruppenbild des greisen Jacopo Bassano zeigt, der die zehn Personen seiner Familie zu einem Konzertbilde vereinigt.

Als Mittelpunkt der Tisch mit den drei Notenbüchern, über die man sich einzeln oder in Gruppen beugt; der Kleinste der Gesellschaft bringt wenigstens Äpfel heran. Im weiteren Umkreis eine Klavichord- und eine Lautenspielerin; lauschend ein Mann und eine ältere Frau — und ein Hund.

Auch das Morussche Haus war musikliebend; aber der Schritt von einem ruhigen Nebeneinander zu einem tätigen Miteinander lag gänzlich

---

[1]) Vasari X. 217. Vita di Nicc. Soggi. Burckhardt, Beiträge zur italien. Kunstgeschichte. S. 255.

außerhalb des Holbeinschen, ja des damaligen nordischen Kunstwollens. Freilich ist ja das Bassanosche Bild auch um Jahrzehnte später als das Morusbild.

Sicher vor Holbeins Morusbild ist dagegen entstanden eine Gruppe von Giovanni Cariani in Bergamo (Casa Roncalli): vier Damen und drei Herren auf einer Terrasse.

* * *

So bedeutet Holbeins Morusbild einen Höhepunkt nicht nur in der deutschen, sondern in der gesamten gleichzeitigen europäischen Kunst. Unmittelbar nach Mantegnas Gonzagabild muß das Morusbild genannt werden, wenn von der Geschichte des Familien-Gruppenbildnisses die Rede ist. Dann erst haben andere zu folgen. Daß das Werk selbst untergegangen ist, tut nichts zur Sache; für die geschichtliche Erkenntnis ist die volle Sonne eines gegenwärtigen Kunstwerkes oft weniger wichtig als die Abendröte, die eine untergegangene Schöpfung über den Himmel wirft.

Der Meister des Lombeeker Altars.

Beiträge zur neueren Schnitzaltarforschung im Anschluß an **J. Roosval.**

Von **Robert Hedicke.**

Es ist zu begrüßen, daß nunmehr auch ein schwedischer Forscher der Sichtung des in Schweden heute noch vorhandenen Vorrats von Schnitzaltären seine Arbeit zugewandt hat. Für die deutsche und niederländische Kunst ist von einer Kenntnis der schwedischen Werke mancher wertvolle Beitrag zu erwarten, da Schweden von großen kriegerischen Katastrophen, wie sie jene Länder heimsuchten, verschont geblieben ist, und deshalb der Erhaltungszustand der Altäre meist ein besserer, der Bestand ein relativ reicher ist, wenn auch der Import um 1530 durch die Einführung der Reformation aufhörte. Durch die Vorarbeiten Goldschmidts, Becketts und Matthaeis[1]) über die Schnitzaltäre Lübecks, Dänemarks und Schleswig-Holsteins ist die Methode dieser Sichtung festgelegt und eine solche in befriedigender Weise möglich geworden.

Becketts Erfahrung in Dänemark hat gezeigt, daß der Anteil der einheimischen Kunsttätigkeit der schwächste ist, daß Schleswig-Holstein, Lübeck und die Niederlande das Hauptkontingent stellen, demgegenüber die dänischen Schnitzer nur als Gefolgschaft, ohne scharf ausgeprägte künstlerische Eigenart auftreten. Der oberdeutsche und niederrheinisch-westfälische Einfluß ist daneben ein geringer; ein Import dorther scheint nicht stattgefunden zu haben. Ein ähnliches Resultat ist a priori für Schweden zu erwarten. Dem schwedischen Forscher ist der Weg geebnet. Erschöpfend und endgültig wäre die Bearbeitung der schwedischen Altäre allerdings nur durch ein mit Unterstützung der schwedischen Regierung herauszugebendes Tafelwerk zu lösen, das sich Matthaeis Werk zum Vorbild nehmen müßte. Die vortreffliche photographische Publikation des dänischen Unterrichtsministeriums ist überflüssig kostbar, der hohe Preis der Verbreitung hinderlich, das Format unhandlich groß.

[1]) A. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Lübeck 1889. — F. Beckett, Altertavler i Danmark fra den senere middelalder, Kjøbenhavn 1895. — A. Matthaei, Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins, Leipzig 1898 und Matthaei, Die Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530, Leipzig 1901, Text und Taf.

Der Text Becketts ist im beschreibenden und historischen Teile gut, die Stilkritik könnte tiefergehend, die Methodik der Beschreibungen strenger durchgeführt sein.

Matthaei hat dank der Unterstützung der Schleswig-Holsteinischen Provinzialkommission ein für die künftige Schnitzaltarforschung mustergültiges Werk geschaffen. Besonders sei die strenge Methodik und exakte Stilkritik hervorgehoben. Nur einige Punkte möchte ich hier beleuchten, in denen ich eine Verbesserung für möglich halte. Da die Forschung über sämtliche Schnitzaltarfragen heute noch nicht zu festen Grundlagen gelangt ist, so ist die Hauptaufgabe eines solchen grundlegenden Tafelwerkes, von den publizierten Altären exakte und vollständige Beschreibungen in Wort und Bild zu geben, die jedem es ermöglichen, sich auf Grund der Publikation ohne Autopsie eine zur Kritik ausreichende Vorstellung jedes Werkes zu bilden. Was im Einzelfalle kritisch wichtig, welches Detail bei der Unterscheidung von Gruppen, Schulen und Meistern das Entscheidende sein wird, kann kein Publikator wenig erforschter Werke, auch wenn er sein Gebiet noch so genau beherrscht, immer vorher wissen; das tritt erst im Laufe der Kritik und durch eine solche Publikation hervor. Wir stimmen daher Matthaei nicht zu, wenn er den Leser durch detaillierte Beschreibungen der Werke nicht langweilen, sondern nur »das Wichtige« herausgreifen will, da genaue Beschreibungen nach seiner Ansicht meist zwecklos seien, da sie zu viel Unwichtiges bringen, das nie zur praktischen Verwendung gelange. Wir möchten hier im Interesse künftiger Schnitzaltarpublikationen dafür plaidieren, solche Tafelwerke in erster Linie als Materiallieferungen aufzufassen und die erschöpfende und exakte Beschreibung jedes Werkes mit dem Auge des Naturforschers und strenger Akribie auszuführen. Im übrigen hat Matthaei selbst ein vortreffliches Beschreibungsschema aufgestellt, das auf andere Gruppen des Schnitzaltars, z. B. die oberdeutschen, niederrheinischen und niederländischen Werke sinngemäß zu übertragen wäre. Was die Illustration anlangt, so hätten wir etwas zahlreichere große Detailaufnahmen von Feldern und Figuren gewünscht. Auf einem noch unbekannten Boden kann der erste Pionier selten das ganze Gebäude neuer Erkenntnis aufführen. Neben der Beschreibung in Wort und Bild, die, intelligent angeordnet, schon selbst spricht, geschieht der kunsthistorischen Verarbeitung des Stoffes durch ein zusammenfassendes Schlußkapitel, wie es Matthaei tut, meist Genüge. Das Übrige überlasse man der weiteren Forschung. Liebäugeln mit Wölfflinscher Stilpsychologie und Stilgeschichte führt auf dem für die Kunst kärglichen und erst zu erforschenden Boden Schleswig-Holsteins notwendig zu einer ästhetisch-historischen Mischgattung, die einer Erkenntnis der Werke nur schadet; denn

die ästhetische Betrachtung geht, bewußt oder unbewußt, von einer Grundanschauung aus, eine Materialpublikation soll von der unvoreingenommenen Beobachtung des Naturforschers, der ein neugefundenes Objekt beschreibt, ausgehen, wenn sie sich nicht selbst den Weg durch vorgefaßte oder zu früh gebildete ästhetische Vorstellungen einengen will. Die Bedeutung der ästhetischen Betrachtungsweise, angewandt auf eine wohlbekannte und reiche Kunstperiode oder Gruppe, soll damit durchaus nicht unterschätzt werden, wie es von Gegnern derselben zuweilen geschieht.

Für die Publikation von Einzelwerken sei Lichtwarks Behandlung des Grabower Altares[2]) als Musterleistung dieser Art hier genannt. Es ist erstaunlich, welches plastische Leben die verschiedenen Ansichten einer Figur hier enthüllen, wie die liebevolle Versenkung in das isolierte »Werk an sich« zu interessanter, unvoreingenommener Beobachtung führt, und wie dem Laien, Kunstfreund und Forscher in dieser höchst glücklichen Vereinigung populärer und wissenschaftlicher Darstellung in gleicher Weise genügt wird, wenn auch die Isolierung eines Werkes aus einer Zeit, in der die Meister sich streng an ihre Umgebung anzuschließen pflegten, zu Berichtigungen Anlaß geben wird. Es wäre für die Forschung und unser Verhältnis zu nordischer Kunst überhaupt sehr fördernd, wenn wir recht viele so persönlich und temperamentvoll geschriebene Studien besäßen, die Meister und Werke isoliert und ohne stete Witterung fremder Einflüsse aus sich selbst zu verstehen so redlich sich bemühten. Das Fehlen einer Gesamtansicht des Grabower Altars wirkt störend bei diesem Reichtum der Detailansichten.

* * *

Worin besteht nun bei einem spätmittelalterlichen Schnitzaltar eine erschöpfende Darstellung in Bild und Wort? Wir wollen im folgenden versuchen, ein Schema für niederländische Schnitzaltäre zu geben, indem wir an Matthaeis Methodik für schleswig-holsteinische Altäre anknüpfen. Eine große Gesamtaufnahme (mindestens 18 : 24) kann bei unwichtigen Werken kleineren Maßstabs und geringen Kunstwerts ausreichen. Bei größeren und wichtigeren Werken wird ohne größere Aufnahmen möglichst vieler Einzelfelder kaum auszukommen sein (Maßstab 13 : 18 bis 18 : 24). Wie Einzelaufnahmen von Figuren unsere Erkenntnis auch ohne Worte fördern, zeigt deutlich Lichtwarks Gesamtpublikation aller Grabower Einzelfiguren (vgl. bes. Magdalena und Joël). Daneben gilt: je mehr möglichst große Details von Köpfen, Kostümen, Maßwerk etc., desto besser. Maßstab 9 : 12 bis 13 : 18 wird hier meist ausreichen. Als

---

[2]) A. Lichtwark, Meister Bertram, Hamburg 1905.

Reproduktionsart ist grundsätzlich bei Tafelwerken der Lichtdruck zu wählen.[3]) Ferner sind die Marken, Inschriften, Signierungen, Datierungen photographisch oder als Facsimile zu reproduzieren. Ein Linienschema, das den sachlichen Inhalt der Felder zeigt, wird bei auszugsweiser Abbildung von Nutzen sein. Überflüssige Kostbarkeit der Reproduktion ist unwissenschaftlich und zu vermeiden, da sie die Verbreitung hindert (vgl. Beckett).

Was die Darstellung in Worten anlangt, so sind exakt und erschöpfend mit dem Bestreben nach Kürze und Schlagkraft des Ausdrucks zu beschreiben:

1. Typus und Konstruktion des Schreines, besonders oberer Abschluß, unterer Fries, Predella, Feldereinteilung, Felderausstattung (Kopf der Trennungswand, Rück- und Seitenwände, Hohlkehle, Baldachin, Galerie, Kopfleisten).

2. Die Skulpturen, und zwar: Figuren, Gruppen, Statuetten und Grüppchen (letztere beide in Kopfwand der Trennungswände, Hohlkehlen, Baldachinen etc.). Sie sind zu beschreiben nach ihrem sachlichen und ikonographischen (hier kann ein Linienschema mit Eintragung der Szenen nützlich sein) und zweitens nach ihrem stilistischen und technisch-künstlerischen Inhalt (Kompositionsschemata, plastischer Stil, Proportionen, Charakter- und Kostümfiguren, Beschreibung des Kostüms, Modell- und Hohlkehlfiguren, Blockbildung, Bildung von Relief und Freifiguren nebst Zwischenstufen etc.).

3. Polychromie. Malerei. (Die gemalten Flügel sind bei Gesamtpublikationen grundsätzlich abzubilden und zu beschreiben.)

4. Historisch-Kritisches: Meister bzw. Schule, Gruppe oder allgemeine Bezeichnung, Datierung oder Datierungsanhalte, Signierung, Inschriften, Marken, Maße, Beschreibungen, Abbildungen, Literatur.

5. Erhaltungszustand, nebst genauen Angaben über Restaurierung.

In einer zusammenfassenden Darstellung des niederländischen Schnitzaltars hätte ein systematischer Teil diese grundlegenden Beschreibungen zum Ganzen zu verbinden und die einzelnen obengenannten Bestandteile des Altars, z. B. die Typen, die Felderausstattung, die Friesbildung, die Kompositionsweisen, die Relieftechnik, die Polychromie,

---

3) Es ist nicht zu verstehen, wie ein so kostbar ausgestattetes Werk wie das jüngst erschienene Erfurter Ausstellungswerk (Hrsg. v. Doering und Voß) noch Zeichnungen neben mechanischen Reproduktionen für die Holzplastik wählen konnte. Berechtigte Ausnahmen im Notfalle: Adam und Eva aus Heiligenhaven bei Matthaei. Ebenso verraten die beliebten Gravüren „bedeutender Stecher" in reich ausgestatteten französischen Werken (z. B. Palustre's Renaissance) einen bedauerlichen Mangel an Rücksicht auf wissenschaftliche Brauchbarkeit.

die Markenfrage etc., in ihrer verschiedenen Erscheinung und ihrem künstlerisch-sachlichen Verhältnis zueinander zu behandeln. Man hätte u. a. davon auszugehen, daß im Regelfalle drei bis vier Meister bzw. Werkstätten zusammenwirken, der Schreinbauer, der Bildhauer, der Polychromeur, der Maler, daß mehrere von ihnen identisch sein können (z. B. Polychromeur und Maler), und daß einer von ihnen der Lieferant des Gesamtwerkes ist. Ferner ist grundlegend zu beachten, daß die Stilentwicklungsstufe bei den einzelnen an einem Altar arbeitenden Werkstätten eine gleiche oder verschiedene sein, daß also die Arbeit des Schreinbauers und Bildhauers eine verschiedene Stilstufe darstellen kann und demgemäß gesondert zu betrachten ist, daß ferner die Leistung eines Ateliers z. B. aus Altären, die von verschiedenen Lieferanten (Bildhauer-, Maler-, Schreinateliers) herrühren, zusammenzusetzen ist. Dadurch wird die Aufgabe der Forschung recht verwickelt.

Dann hätte ein entwicklungsgeschichtlicher Teil die historische Abwandlung der Einzelglieder etc. zu deuten. Einige Beispiele müssen hier genügen. Der plastische Stil scheint von dem weichen, zierlichen, naturfernen, idealisierenden Trecentostil auszugehen (Dijon, Hackendover), sich scharf realistisch in der Richtung der Eycks und Bouts in einem harten, scharfen, kantigen, starkknochigen und scharffaltigen Stil (Jan Borman) fortzubilden und in einem erweichten, realistisch gemäßigten, mit runderen Formen arbeitenden, aber doch noch realistischen Stil (Lombeek), welcher der Schönheit neben der realistischen Schärfe einen Einfluß auf die Formensprache gewährt, sich auszuleben. Also tritt hier eine der bereits nachgewiesenen Entwicklung der französischen Plastik analoge Stilabwandlung voraussichtlich zutage. — Ein anderes Beispiel: Der untere Fries tritt im 15. Jahrhundert ausgebildet auf, vermutlich als reduzierte und in den Schrein einbezogene Predella, die regelmäßig unter dem Schrein fehlt, nur ausnahmsweise, lokal gefordert, vorhanden ist. Sein Mittelfeld ist überhöht oder nicht überhöht. Seine Füllung entwickelt sich vom streng konstruierten, zum freien, zum entarteten Maßwerk, zum strengen, dann freien Astwerk und weiter zum Rankenwerk, das schließlich Renaissanceelemente aufnimmt. Die verschiedenen Phasen treten zeitlich mehrfach auch nebeneinander auf. Auch Devisen kommen vor (Claude de Villa). Die Maßwerkfüllung kann durch kleinere Gruppen ersetzt sein, die an der allgemeinen plastischen Entwicklung teilnehmen, meist Werkstattarbeit zeigen. — Beispiel 3: Der Baldachin entwickelt sich vom streng konstruierten und gewölbten Türmchen zum reichen und freien, dann entarteten Baldachin (hierher gehören auch die stalaktitenförmigen Bildungen) und endet in der dekorativen Manier der geistreich und willkürlich behandelten dekorativen Brettchen. Auch hier

kommt ein zeitliches Nebeneinander verschiedener Stilstufen vor. — Diese drei Beispiele mögen zeigen, wie ich mir diese entwicklungsgeschichtliche Darstellung denke, die an allen oben genannten Teilen in der angegebenen Folge durchzuführen und deren vorstehend skizziertes Schema durch die Werke des Katalogs zu illustrieren und zu beleben wäre, um ein vollständiges Bild zu ergeben.

Die Grundlage einer solchen zusammenfassenden Arbeit könnte jedoch allein ein umfangreiches Tafelwerk liefern, zu dessen Publikation allerdings öffentliche Mittel gewährt werden müßten. Das Vorstehende will nur das Wichtigste in einer Skizze festlegen und läßt viele wichtige Fragen, z. B. die Entwicklung der Brüsseler und Antwerpener Schule, ihre gegenseitige Beeinflussung, ihre Unabhängigkeit voneinander oder die wichtige Markenfrage unberührt, da das hier zu weit führen würde.

* * *

Roosval[4] hat es unternommen, die niederländische Importgruppe schwedischer Schnitzaltäre zu untersuchen und aus ihr diejenigen gewählt, die er Brüsseler Werkstätten und speziell derjenigen Jan Bormans glaubt zuweisen zu müssen. Für diese Aufgabe war es besonders störend, daß es noch keine zusammenfassende Darstellung des niederländischen Schnitzaltars gab und gibt. Die vorbereitenden Forschungen von H. Rousseau, Destrée und Münzenberger-Beissel haben die Stilkritik vernachlässigt, vorwiegend den sachlichen Inhalt, manches Technische und Historische, meist mit dem Interesse des Theologen, sowie die grundlegende Markenfrage behandelt. So war Roosval vielfach auf eigene Forschung angewiesen. Wir machen Roosval deshalb nicht zum Vorwurf, daß ihm die Lösung dieser vorbereitenden Aufgabe nicht befriedigend geglückt ist. Das kann nur auf breiterer Grundlage erreicht werden. Die angeführten Beispiele (Dijon, Hackendover, Ternant, Léau, Claude de Villa, Jacques de Gérines' Statuetten) reichen hierzu nicht aus und ergeben kein klares Bild. Es werden die Details, auf denen die im Buche folgende Untersuchung ruht, besonders herausgehoben, andere, dort unwichtige (z. B. der Typus), in ihrer Bedeutung unterschätzt. Manches Einzelne ist dabei treffend und glücklich zur Darstellung gekommen.

Was die Illustration anlangt, so hätte der dritte Teil großer Abbildungen von Gesamtaufnahmen und Einzelfeldern an Stelle von 61 kleinen und meist unzureichenden ein besseres Bild der Werke vermittelt. Warum wurden überflüssigerweise die vielen schon viel besser mehrfach veröffentlichten Felder von Güstrow nochmals mangelhaft repro-

---

4) Johnny Roosval, Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt Jan Borman, Straßburg, 1903. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XIV.

duziert? Die Zusammenstellungen der zu vergleichenden Gruppen der verschiedenen Werke sind natürlich sehr nützlich, würden aber bei wenigen großen guten Gesamtabbildungen in Fortfall gekommen sein und sind ein Luxus, neben dem der Mangel der grundlegenden Reproduktionen unangenehm empfunden wird. Ebenso sind Georgsaltar, Gheel, Herenthals gut publiziert und wären durch Abbildungen der schwedischen Werke besser ersetzt worden. Da die Beschreibungen auch nicht erschöpfend sind, so erhält man kein exaktes Bild der einzelnen schwedischen Werke — deren Bekanntschaft doch hier in erster Linie vermittelt werden soll —, oder muß es sich mühsam selbst zusammensetzen. Die Vergleiche der Werke erstrecken sich meist nur auf die vom Verfasser als wichtig herausgegriffenen Punkte und werden nicht exakt durchgeführt. So bekommt man z. B. mehrfach keine Vorstellung, wie sich die Arbeit des Schreinarchitekten in den verglichenen Werken zueinander verhält. Doch wir geben zu, daß die Aufgabe wegen der unzureichenden Vorarbeit recht schwierig war, und daß der Verfasser vieles neu und glücklich gelöst hat.

Roosval behandelt als vorbormanisch den Altar mit dem Wappen Rogges in Strengnäs (Södermanland), Domchor (Antwerpener Arbeit; Gheel, Passionsaltar, nahestehend) und den Altar mit dem Knabenkopfe, daselbst (Brüsseler Arbeit). Dann weist er in zwei Gruppen die Altäre Villberga (Upland) und Vesterås (Westmanland), Dom, nördliches Querschiff und ferner Vadstena (Östergötland), Strengnäs, Kirchenmuseum, und Jäder (Södermanland) als Arbeiten der Werkstatt Jan Bormans nach, während Vesterås, Museum, der Werkstatt des Pasquier Borman zugeteilt wird. Ferner werden Ytter-Enhörna (Södermanland), Veckholm (Upland) und Skånela (Upland) als Brüsseler Arbeiten charakterisiert. Aus Antwerpen eingeführt und meist mit der »Hand« bezeichnet sind außer dem genannten Altar in Strengnäs drei Altäre in Stockholm im historischen Museum (Nr. 59, 65, 67), Vesterås, Dom, zwei Altäre: Hochaltar und südliches Querschiff, Vesterlöfsta (Upland), Häfverö (Upland), Botkyrka und Dillnäs (Södermanland) und Skärskind (Östergötland). Sie werden nicht näher beschrieben.

In dem Hauptteil der Arbeit, der Zuweisung der fünf Altäre an die Werkstatt Borman, wird als tertium comparationis das Vorhandensein von Modellstatuen in Güstrow und den schwedischen Werken nachgewiesen und überzeugend dargelegt, daß viele Figuren der genannten Werke Kopien verschiedener Gesellen nach Bormanschen Modellfiguren, angefertigt in Bormans Atelier, sind. Da Güstrow die Signatur Bormans trägt, so ist für Villberga und Vesterås, da hier der allgemeine Stil der Figuren mit Berücksichtigung einer gewissen Werkstattverflachung der-

selbe ist, der Nachweis als erbracht anzusehen. Überdies trägt Villberga die Marke »Bruesel«. Es sei hier das Verdienst des Verfassers besonders hervorgehoben, als erster das Vorhandensein und die Bedeutung der Modellfiguren (und auch der Hohlkehlfiguren des antwerpener Strengnäser Altars) erkannt und so treffend und überzeugend für die Forschung verwendet zu haben. Hier hat die Schule Goldschmidts einen neuen Erfolg errungen. Hildebrands Vergleich des Güstrower und Villbergaer Altars[5]) hatte die Aufmerksamkeit darauf gelenkt.

Die Stilvergleichungen und Feststellungen Roosvals beziehen sich nur auf Bildhauerateliers, und zwar der beiden Borman, Schreinwerkstätten werden nur nebenbei besprochen. Was über Baldachin- und Felderkonstruktion gesagt wird, ruht nicht auf breiterer Grundlage und legt vor allem nicht klar, was als Allgemeingut, was als Eigentümlichkeit bestimmter Gruppen und Werkstätten in Anspruch genommen werden könnte. Die Malerwerkstätten werden gemäß den Absichten des Buches nur gestreift. So beschränken wir uns also auch hier auf die Feldergruppen.

Ein Stilvergleich des Georgsaltars und des Güstrower Altars, der beiden sicheren Arbeiten der Werkstatt Bormans, führt deshalb nicht zu der Überzeugung der Gleichheit der Hand, weil der erstere wahrscheinlich eigenhändig um 1493 gearbeitet, der letztere um 1520 (1522 aufgestellt), also über zwei Jahrzehnte später entstanden ist und im allgemeinen wohl die Stilrichtung, aber ausgesprochene Gesellenarbeit zeigt. Wie Roosval richtig sagt: wäre nicht die Signatur, niemand könnte es wagen, Güstrow der Bormanschen Werkstätte zuzuschreiben, da Passion und Georgslegende überdies in der Szene keine Analoga, keine übereinstimmenden Modellfiguren bieten. Also bleibt für den Vergleich mit den schwedischen Altären aus Villberga und Vesterås zunächst allein Güstrow. Alle drei Werke sind Passionsaltäre. Für die Darstellung Bormans ist außer der scharfen Realistik das Maß in Bewegung und Lebensäußerung, besonders auch bei den Schergen, kennzeichnend. Charakteristisch für Bormansche Komposition ist die halbkreisförmige Figurengruppierung um einen zentralen Akteur mit zwei frei kontrapostisch gebildeten Eckfiguren als Seitenkulissen.

In diesen Eckfiguren des Vordergrundes finden wir nun die meisten und charakteristischsten Modellstatuen. In den drei Kreuztragungsszenen von Güstrow, Villberga, Vesterås sind Christus und die beiden Eckfiguren übereinstimmend mit leichten unwesentlichen Änderungen. In den drei Kreuzigungen sind fast alle Figuren des Vordergrundes nahezu identisch. Derselbe Tatbestand ist für die drei Beklagungen fest-

5) In seiner Studie: Herr Stens S. Jöran, in: Antiq. Tidskrift, Stockholm 1877.

zustellen, nur findet sich in Güstrow die sonst benutzte linke Eckfigur und die Magdalena in der Kreuzabnahme und Grablegung, während in der Beklagung die erstere durch eine andere Modellstatue ersetzt ist, die Magdalena fehlt. Damit ist von Roosval der überzeugende Nachweis geliefert, daß die Gruppen von Güstrow, Villberga, Vesterås Arbeiten der Bildhauerwerkstatt J. Borman in Brüssel sind, und zwar etwa gleichzeitige Arbeiten.

Wie verhält sich dazu die Gruppe Vadstena, Strengnäs, Jäder? In Vadstena und Jäder sind in den kleinen Gruppen Abendmahl und Ölberg Modellfiguren von Güstrow benutzt. In der Ursulagruppe von Vadstena und in den beiden Trauungsszenen von Strengnäs und Jäder geht die rechte Eckfigur auf dieselbe Modellstatue zurück, die sich in Güstrow nicht findet. In der Anbetung der Könige zeigen Strengnäs und Jäder mit Villberga und Vesterås, in der Geburt Christi Strengnäs und Jäder mit Vesterås, in der Frauengruppe der Kreuzigung Jäder mit Güstrow, Villberga, Vesterås weitgehende Übereinstimmung. Demnach ist ein Werkstattzusammenhang der fünf schwedischen Altäre mit Güstrow und untereinander festgestellt, ein engerer innerhalb der zweiten Gruppe (Vadstena, Strengnäs, Jäder), ein loserer mit der 1. Gruppe (Güstrow, Villberga, Vesterås)[6]. Daß sich der Altar in Vesterås-Museum als Werkstattarbeit an Pasquier Bormans Altar in Herenthals anschließt, ist mir wahrscheinlich.

Nun scheint aber Roosval nicht beachtet zu haben, daß der Stil der 2. Gruppe, und besonders des besten Werkes Vadstena, in den Hauptszenen wesentlich von denjenigen der 1. Gruppe und dem Georgsaltar, der, wie gesagt, Bormans Hand zeigt, abweicht. Ich glaube, daß die Figuren von Vadstena (vgl. besonders die Bischöfe, die Ursula, die Marien) von einer anderen Natur, einer viel weicheren, geschaffen sind, daß ihr Meister eine grundsätzlich abweichende, Borman entgegengesetzte Formenanschauung hatte, weiche runde Formen bildete und über einen erheblich größeren Schönheitssinn gebot, der ihn besonders zur Darstellung der Frau vor Borman befähigte. Vergleichen wir den Georgsaltar, so zeigt sich dort die eigene Hand Bormans in ihrer reifen Schärfe, Eckigkeit, Herbheit und Kernigkeit der Formen, Menschen der Tat bildend, stark realistisch, doch mit angeborenem Maßgefühl die Grenze des Häßlichen vermeidend; in den Hauptgruppen von Vadstena hingegen sehe ich die Hand eines anderen Meisters, dessen Natur und im Stil ausgeprägte, selbständige Formenauffassung der schönen, weichen, vollen Form zustrebt, Menschen der hingegebenen Empfindung bildend, denen jedoch der Anschluß an die Natur, die realistische Prägung nicht verloren gegangen ist. Daneben ist eine entfernte Verwandtschaft von

---

[6] Die Bezeichnungen 1. und 2. Gruppe werden unten noch häufig gebraucht werden.

Strengnäs und Jäder mit der 1. Gruppe nicht zu leugnen. Der Charakter dieser Werke ist aber durch die Werkstattverflachung sehr geschwächt und einander genähert und zeigt vielfach nur den Durchschnittszeitstil der Gesellenhand. Daher die Ähnlichkeit.

Wenn wir nun weiter den Vorrat der belgischen Altäre gesichert Brüsseler Herkunft vergleichen, so machen wir die überraschende Entdeckung, daß es auch hier Werke gibt, die den weichen Stil zeigen. Und zwar ist es sogar ein Hauptwerk, für mich das wertvollste Werk nächst, vielleicht sogar neben dem Georgsaltar: der Lombeeker Altar.7) An Qualität der Hauptgruppen dem Vadstenaer ungefähr gleich, bezeichnet dieser Marienaltar jenem gegenüber eine frühere Stufe desselben Stils, wo das realistische Element noch stärker ausgeprägt ist. Andererseits ist er in höherem Grade als der Georgsaltar durchweht von Stimmung und Schönheit.

Und unser Interesse wächst, wenn wir uns auf die Suche nach Modellstatuen begeben und die oben genannte weibliche Figur, fast in Rückansicht, mit dem leicht geschwungenen Doppelzopf, die ihr Kleid graziös hält, welche Vadstena, Strengnäs und Jäder gemeinsam aufweisen, auch in Lombeek finden als rechte Eckfigur der »Trauung«. Noch mehr: diese ganze Szene stimmt mit Strengnäs und Jäder sehr nahe überein, ein Tatbestand, den wir ebenso in der »Anbetung des Kindes« und der »Anbetung der Könige« feststellen können. Diese drei gemeinsamen Felder setzen die 2. Gruppe mit Lombeek in nahe Atelierverwandtschaft. Auch die »Verkündigung an die Hirten«, sowie die Grüppchen des »Moses« und »Gideon« finden sich in Lombeek über der Mittelgruppe, wie in Strengnäs.

Ferner zeigen das Baldachinwerk und der Felderbau in Lombeek, wie in der 2. Gruppe, eine über die 1. Gruppe — welche bekanntlich die letzte Stufe der Werkstatt Bormans darstellt — fortgeschrittene Entwicklung zu einer reicheren, konstruktiv freieren, malerisch bewegten Behandlung, welche derjenigen des Herenthalsschen Altars Pasquier Bormans nahesteht und parallel läuft.

Hinzugefügt sei endlich hier noch, daß die »Sippe« von Vadstena mit der »Sippe« des Auderghemer Altares in Brüssel (Ys. III R 6 und M.-B. II 40) in der Gesamtanordnung übereinstimmt. In den beiden Eckfiguren, sind in beiden Gruppen zwei neue Modellstatuen des Ateliers des Lombeeker Meisters frei benutzt. Auderghem zeigt geringe Gesellenhand. Vadstena soll die Sippe von Strengnäs nach Roosval sehr ähnlich sein.

---

7) Ys. III R 4. — Marchal pl. IV. p. 232. — L'Art ancien, 4e livr., Destrée.

Aus alledem glaube ich folgende Sachlage zu erkennen: Der Georgsaltar zeigt den eigenhändigen, reifen Stil Jan Bormans, die 1. Gruppe das letzte Stadium der schon erheblich verflachten Werkstattarbeit des Bormanschen Ateliers, aus dem als Schüler der »Meister des Lombeeker Altars«[8]) und Pasquier Borman, Sohn Jans, hervorgegangen sind, die beide selbständige Werkstätten begründen, ersterer aus verschiedener Naturanlage und einer allgemein nordischen Zeitströmung folgend einen abweichenden weicheren Stil schaffend, letzterer in engem Anschluß an den Vater, beide mit ihrer Zeit zu reicherer malerischer Behandlung fortschreitend. Der »Meister von Lombeek« übernimmt Modellfiguren und Gruppenkompositionen der Bormanschen Werkstatt für seine eigenen Altäre. Er zeigt Borman gegenüber die détente du style, wie Courajod sagen würde. Lombeek halte ich in den Hauptgruppen für eigenhändig, ebenso Vadstena, wobei das erste Werk die frühere, seinem Lehrer nähere, Vadstena eine spätere Stilentwicklungsstufe bezeichnet. Strengnäs, Jäder und Auderghem spreche ich als Werkstattarbeiten des »Meisters des Lombeeker Altars« an wegen der Übereinstimmung der Gruppen mit Lombeek, bezw. mit der Sippe von Vadstena. Aus der Werkstatt Pasquier Borman stammt Herenthals als eigenhändige, Vesterås-Museum als Werkstattarbeit. — Wohl verstanden bezieht sich dies alles nur auf die Bildhauerarbeit. Als Schreinwerkstatt, die mit dem Atelier J. Borman mehrfach zusammen arbeitete, ist urkundlich die Löwener Werkstatt Peterceels bezeugt; doch ist es bis jetzt nicht gelungen, erhaltene Werke mit Sicherheit ihr zuzuweisen.

Schon von H. Rousseau, Destrée und Münzenberger-Beißel sind Villers-la-Ville (1538) und Saluzes als Lombeek verwandt bezeichnet worden. Da mir augenblicklich keine Abbildungen der Werke zur Hand sind, so können sie hier nicht untersucht werden. Sie sind möglicherweise auch Werke der Hand oder Werkstatt des »Meisters des Lombeeker Altars«. Die von Destrée[9]) als Villers nahestehend genannten Fragmente »Verkündigung« und »Gottvater im Engelschor« des Brüsseler Kunstgewerbemuseums zeigen ebenfalls den weichen Stil.

Jan Borman —	Meister des Lombeeker Altars —	Pasquier Borman
|	|	|
Georgsaltar	Lombeek — Vadstena (Villers-Saluzes)	Herenthals
		|
Güstrow-Villberga-Vesterås	Strengnäs-Jäder-Auderghem	Vesterås-Museum.

* * *

[8]) Schon bei Destrée (L' art ancien) als selbständiger Meister bezeichnet.

[9]) Annales de la Société d'archéol. de Bruxelles XIII 1899 p. 279 ss., fig. 44 et 46.

Zu interessant und lehrreich für die kritische Bedeutung der Meistersignatur ist durch Roosvals Forschung der »Fall Jäder« geworden, als daß er hier unerörtert bleiben könnte. Das Werk ist bezeichnet: Jan van Wavere, Mecheln 1514[10]). Derselbe Meister signiert im Oberteil des Gheeler Hochaltars[11]) und im Altar der Kapelle des Deutschritterordens in Wien (Danziger Importware). Die beiden letztgenannten Werke (Wien vor 1500, Gheel 1515 nach dem Stil) sind nahe stilverwandt und stammen wohl aus demselben unbekannten, wahrscheinlich Antwerpener Atelier, das unentwickelter und ohne Beziehung zur Werkstatt des Meisters von Lombeek ist, der wir Jäder zuweisen. In Mecheln nennt Neeffs zwei Maler namens Wawere, 1521 und 1522 gestorben, keinen Bildhauer. In den drei Altären hat Wavere die Bildhauerarbeit in Antwerpen und Brüssel anfertigen lassen. Die gemalten Flügel von Jäder sind bezeichnet: Jan van Conixlo H. brussel, welchem Meister Roosval auch die Flügel von Vesterås und Vadstena zuweist. Der Schrein von Jäder ist wahrscheinlich Brüsseler Arbeit. — Das ergibt als wahrscheinlichen Sachverhalt, daß Jan van Wavere Meister einer mechelner Malerwerkstatt war und Lieferant und Polychromeur von Wien (vor 1500), Jäder (1514) und Gheel (1515). Die Bildhauerarbeit stammt bei Wien und Gheel wahrscheinlich aus Antwerpen. Bei Jäder sind die Skulpturen nach meiner Ansicht aus der Werkstatt des Lombeeker Meisters in Brüssel, die gemalten Flügel aus der Brüsseler Werkstatt des Jan van Conninxlo, der Schrein wahrscheinlich aus einer Brüsseler Werkstatt. — Es überrascht besonders, daß der Maler Jan van Wavere bei Jäder nicht einmal die gemalten Flügel geliefert hat, so daß für ihn nur die Polychromie bleibt, und auch diese wäre erst noch zu untersuchen[12]). Welcher Art sein Anteil bei Wien und Gheel war, bleibt ungewiß. War Wavere vielleicht nur Lieferant, also Kunsthändler, wie ja auch der Stichverleger in dieser Zeit auftaucht, meist ein entgleister Künstler? Man sieht daraus, mit welcher Vorsicht selbst Namenssignaturen bei niederländischen Schnitzaltären aufzunehmen

[10]) Genaue Inschrift Roosval S. 35.

[11]) Daß der untere Dymphnaaltar als selbständiges Werk vom Oberteil zu trennen ist, weist R. überzeugend gegen M.—B. nach.

[12]) Es wäre festzustellen, ob die Polychromie bei Wien, Jäder, Gheel mit Berücksichtigung der zeitlichen Verschiedenheit aus derselben Werkstatt herrühren kann. Hierzu wäre der Erhaltungszustand der Originale zunächst zu prüfen; wenn Gesamtrestaurationen vorliegen, wird ein sicheres Urteil für immer unmöglich sein. — Ich gewinne aus R.s Angaben das Bild, als ob Güstrow und die 5 schwedischen Werke, also auch Jäder, aus Brüsseler Werkstätten, die in ihrer Technik sich sehr nahe stehen, oder aus derselben Werkstatt stammen könnten. Oder haben die Werkstätten Borman und Meister von Lombeek die Polychromie selbst besorgt? Nur die subtilste Untersuchung der Originale kann hier zu Resultaten gelangen.

sind, daß sie wahrscheinlich im Regelfalle nur den Lieferanten des Gesamtwerkes bezeichnen und ungewiß lassen, welchen Anteil der Lieferant sonst am Werke gehabt hat, ob er Schreinbauer, Bildhauer, Polychromeur oder Flügelmaler war, oder ob seine Werkstatt mehrere dieser Arbeitsarten ausführte.

* * *

Die Übereinstimmung in Gesamtkomposition und Typenbildung (besonders der Maria auf dem Himmelbett) der »Anbetung der Könige« des Bronzeepitaphs Jakob von Croy, Fürstbischofs von Cambray († 1516, von ihm selbst nach Köln gestiftet, also ausgeführt ca. 1516) im Kölner Domschatz[13]) mit der gleichen Darstellung in Lombeek — die schon Destrée und Münzenberger-Beißel (II 9) erwähnen — zwingt zu dem Schlusse, daß der Meister des Bronzeepitaphs aus der Werkstatt des Meisters von Lombeek hervorgegangen, sein Schüler ist — Schüler, denn, wenn er nur Nachahmer wäre, ohne Werkstattgenosse zu sein, so würde er nicht so genau das Werkstattmodell haben benutzen können. Er hat aber die Werkstattmodellkomposition gemäß den Gewohnheiten des Ateliers, wie sie in Strengnäs, Villberga, Jäder (Roosval Fig. 38—40) sichtbar sind, benutzt mit Freiheit in Einzeltype und Detail und nur den Renaissancerahmen selbständig hinzugefügt. So wurde das Modell dem Bronzegießer übergeben. Daß der Meister von Lombeek selbst das Modell zum Croyepitaph geliefert und also den Renaissancerahmen verfertigt hat, ist mir deshalb unwahrscheinlich, weil einmal die Hand für ihn zu gering ist, und ferner, weil bisher von keinem dieser Schnitzaltarmeister ein Renaissancewerk oder auch nur ausgesprochenes Renaissancedetail bekannt ist, im Gegenteil alle Schnitzaltäre aus diesen Werkstätten bemerkenswert frei selbst von Renaissanceornament sind, da diese Meister in ihrer zunftmäßigen Beschränktheit anscheinend bewußt im Gegensatz verharren zu dem neuen Künstlertypus der Renaissancemeister, die sich auf die höheren humanistisch gebildeten Gesellschaftskreise des Adels und der Großunternehmer stützen. Auch hier scheint also der große Gegensatz der Zeit zwischen der zunftmäßigen kleinstädtischen Beschränktheit und der renaissancemäßigen humanistischen Freiheit, besonders der Weltstadt Antwerpen, ans Licht zu treten, indem ein Meister aus einem Lager in das andere übergeht, aus der absterbenden Vergangenheit in die triebkräftige Gegenwart, beides in einem Werk vereinend.

* * *

---

[13]) Abb. Zeitschr. f. bild. K. XIV 1903 S. 107 Abb. 11 (nach Gipsabguß) — Zeitschr. f. christl. K. I 1888 Sp. 243ff. (nach Original).

Der niederländische Schnitzaltar stellt eine eigene und selbständige nationale Kunstleistung dar, welche die nachbarlichen deutschen Altarschulen beeinflußt, ohne sich selbst beeinflussen zu lassen.[14]) Sie ruht auf dem festen Boden der primitifs flamands der niederländischen Malerei und gelangt zur Blüte, als ein plastisches Seitenstück zu dieser, zu einer Zeit, als die Malerschule schon im Niedergange begriffen war. Es ist nicht zu leugnen, daß die Kunst Bormans und des Meisters des Lombeeker Altars eine gesunde und lebensfähige war, die, von einer starken Begabung aufgenommen und fortgeführt, wohl Grundlage vortrefflicher Leistungen und Ausgangspunkt einer neuen bodenständigen Kunstentwicklung hätte werden können. Leider erwuchsen die wahrhaft großen Begabungen nicht und die mittleren wandten sich nach Italien und kehrten als Nachahmer und Eklektiker zurück. Daher verschwindet um die Mitte des Jahrhunderts der Schnitzaltar, von der italienischen Strömung fast spurlos hinweggerafft, in der Zeit der Religionskriege und des wirtschaftlichen Niedergangs, und Borman und der Lombeeker Meister — ebenso wie Hans Brüggemann, der Klassiker, aus Walesrode (Lüneburger Heide) in Schleswig und Claus Berg, der Manierist aus Lübecker Patriziat, in Dänemark — bleiben ohne bedeutende Nachfolger im Brüsseler Kreise. Die Antwerpener Schule verflacht im Großbetrieb und Export, bis Handel und Kunst durch die »spanische Furie« tötlich getroffen werden.[15]) Die niederländische Schnitzkunst erlebt erst im Barock in den Kanzelschulen eine erneute Blüte.

So haben sich die Untersuchungen der schwedischen Werke durch Roosval als fruchtbar und unsere Erkenntnis fördernd erwiesen. Hoffentlich arbeitet Roosval auf diesem Gebiete weiter und gewinnt staatliche Unterstützung zu einem Tafelwerke über »die Schnitzaltäre des 15. und 16. Jahrhunderts in Schweden«.

---

[14]) Italienische Einflußerscheinungen nachzuweisen ist mir bisher nicht gelungen.

[15]) Über die schwäbischen Schnitzaltäre ist soeben eine reich illustrierte zusammenfassende Arbeit von Marie Schuette im Druck. Hoffentlich finden die fränkischen und niederrheinisch-westfälischen Schnitzaltäre bald eine Bearbeitung. Doch sind das wahrlich keine Aufgaben für Anfänger, und mittelmäßige Darbietungen sind für die Forschung ungünstiger als gar keine. Die Methode der Behandlung ist festgelegt. Die Antwerpener Schnitzaltarschule werde ich vielleicht in anderem Zusammenhange behandeln.

Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei.

Von **Berthold Haendcke.**

(Schluß.)

B. Die romantisch-koloristische Periode.

An den Anfang dieser Periode möchte ich den Meister des Bartholomäusaltars setzen. Wie immer man über ihn denken mag, er war ein für deutsche Malerschulen selten gut veranlagter Kolorist. Dies freie und ausgebildete malerische Gefühl gab ihm auch das Verständnis für die Fernwirkungen in der Landschaft, für die Luftperspektive. Die Landschaften dieses Künstlers bestehen allerdings oft mehr in Andeutungen, als in bestimmten Vorstellungen; denn er stellt gern seine Figuren vor einen durch die Breite des Gemäldes aufgehängten Brokatteppich, den manchmal nur die Zackenränder einiger Berge, Kirchtürme, die sich in den blauen Himmel verlieren, überragen. Aber diese zartblauen Fernen sind so feinfühlig, so echt malerisch gegeben, daß sie dem Beschauer eine Weiträumigkeit unmittelbar bezwingend vor die Augen bringen, stärker als all die vielen Felsen, Burgen, Türme und Kunststücke der Linienperspektive der Quatrocentisten es vermögen. Der Meister des St. Bartholomäusaltars ist ein Dichter mit dem Pinsel gewesen, hat vornehmlich in den Landschaften als Kolorist feines Taktgefühl an den Tag gelegt. Selbst in den ausgeführten Landschaften, z. B. in der Anbetung der Könige in Sigmaringen fällt die stoffliche Einschränkung, die duftige Fernwirkung, die Stimmung auf. Nichtsdestoweniger gibt der Meister überall nur Hintergründe und geht insofern einzig durch die künstlerische Auffassung und technisch malerische Arbeitsweise über die Verwendung der Landschaft in den Gemälden der im vorhergehenden Abschnitt betrachteten Meister hinaus.

Eine vermittelnde Stellung nimmt ebenfalls Niklaus Manuel Deutsch v. Bern[18]) ein; wenngleich er bereits einen großen Schritt in die neue Welt der Landschafter hinein tut. Das älteste Bild des Nikolaus Manuel

[18]) B. Haendcke, Geschichte der schweizerischen Malerei im 16. Jahrh. 1894. S. 72 ff.

stammt ungefähr aus den Jahren 1513/15; denn das doppelseitige Ölbild mit dem St. Lukas und der Geburt der Maria ist nach meiner wohl allgemein angenommenen Datierung etwa um diese Jahre entstanden.

Auf der Vorderseite sitzt St. Lukas malend in einem Zimmer. Durch das viereckige, ziemlich in der Mitte des Gemäldes angebrachte Fenster fällt unser Blick auf eine heitere, von Bergen überragte Seelandschaft. Vögelin[19]) bemerkte hinsichtlich der Landschaften Manuels generell ». . . und in der Behandlung der Landschaft stimmt Manuel auffallend mit Dürer überein«; speziell zu diesem Bilde — — — »und zuvorderst liegt ein Schloß in der Art der Dürerschen Weiherhäuser«. Diese allgemeine Übereinstimmung läßt sich übrigens in diesem Falle auf eine direkte Anleihe bei dem Nürnberger Künstler zurückführen; denn Manuel hat aus dem betreffenden Holzschnitte in Dürers Marienleben einzelne Partien herübergenommen. Davon abgesehen, müssen wir Manuels Selbständigkeit aufrecht erhalten. Was der Maler als Landschafter bieten wollte, läßt zuerst klar das große in Guaschefarben ausgeführte Gemälde erkennen, in dem er (ca. 1517) die Geschichte von Pyramus und Thisbe erzählt hat.

In der Mitte des Vordergrundes steht eine schöne Buche. Auf dem Rasen liegt rechts der tote Pyramus, an dessen rechter Seite die in ein dünnes Hemd gekleidete Thisbe niedergekniet ist. Sie stößt sich das Schwert in die Brust. Im Mittelgrunde schleicht der Löwe, das Gewand im Maule, nach rechts dem Walde zu, dessen Saum ein von Bäumen umstandener See bespült. An seinem jenseitigen Ufer baut sich eine gewaltige, tiefblau getönte Bergkette auf. Von dem Gebirge ziehen sich zur Linken fruchtbare Gefilde, aus denen noch einmal ein breiter Felsklotz emporragt, bis zu der im Mittelgrunde liegenden befestigten Stadt herab. Eine Brücke führt von dort über den sich hier zum Fluß verengenden See zu jenen Matten, auf denen sich das Liebesdrama abgespielt hat. Das Morgenrot färbt, kämpfend mit den nächtlichen Schatten, mit fahlen Tönen Himmel und Erde.

Wird die Kritik auch vieles an der äußeren Form auszusetzen haben, sie wird nicht leugnen können, daß sie es nicht nur mit einem kunsthistorisch wichtigen, sondern auch echt künstlerischen Werke zu tun hat. Der Meister, der diese Landschaft schuf, der sah in der Natur nicht nur Wiesen, Seen, Berge und Täler, sondern er brachte auch dem geheimnisvollen Leben, das in ihr lebt und webt, ein verständnisvolles Herz entgegen. Aus diesem Empfinden heraus schenkte er uns eine hochpoetische Stimmungslandschaft. Der volle Zauber, der über eine Landschaft im Morgengrauen liegt, ist in den fast träumerisch die Zweige und Blätter

[19]) Vögelin Nic. Manuel gen. Deutsch.

senkenden Bäumen, in dem stillen, vom ersten Strahle der aufgehenden Sonne getroffenen Gewässer, in den durch den Dunst des Morgens in sattes Blau getauchten Bergen zum feingestimmten Ausdrucke gekommen.

Von derselben Freude an Farbe und Licht ist Manuels Votivbild »St. Anna« (ca. 1522/24 gemalt) eingegeben.

Auf Wolken sitzen hoch droben die beiden Johannes; in der Mitte, ein wenig tiefer, die hl. Anna mit dem Kinde auf dem Schoße, das sich voll innigen Verlangens nach rechts zur knienden Mutter wendet. Mild und gütig schaut die alte Frau auf den Enkel und auf die anbetende Menschenmenge dort unten auf der Erde. Zur Rechten hat sich hier auf frischem Wiesengrunde ein junger, blondlockiger, schwarzgekleideter Mann, die rote Mütze in der Hand, auf das Knie niedergelassen, ihm zur Seite sein jugendliches Weib; mit ihnen verehren alte und junge Familienglieder die Heilige. Ihnen gegenüber erflehen Leidende Gesundheit. Im jungen Grün des Frühlings prangend ragen hinter und vor der Gruppe schlanke Bäume in die Luft hinein. In der Mitte eröffnet sich ein Blick auf eine herrliche an den Bieler See erinnernde Wasser- und Berglandschaft. Der See dehnt sich bis hart an den vorderen Rand des Bildes. Eine hölzerne Laufbrücke führt links vom diesseitigen Ufer zum jenseitigen und zu einem großen, ganz im Grünen gelegenen Dorfe. Fruchtbare Gelände ziehen sich von hier einerseits an dem riesigen Steinklotze links im Mittelgrunde herauf, auf dem eine bedeutende Klosteransiedlung liegt, oder sie folgen den vor- und zurückspringenden Gestaden des Sees. Schier überreich ist das Land an blanken Städten, Wäldern und Auen. Aus der Ferne aber winken in helleres und dunkleres Blau getaucht, niedrige und halbhohe Vorberge, über die sich dann die schneeige Pracht der majestätischen, immer höher und höher ansteigenden Spitzen des Berner Oberlandes erheben. Und über das alles, am Himmel, über den Bergen, im Wasser funkeln die Lichter des erglühenden Morgenrotes.

Kein anderes Bild Manuels geht so rein in sich auf. Hätte er es in Öl ausgeführt, anstatt Guazzofarben zu wählen — ihm wäre längst die ihm gebührende Stellung als Landschafter geworden. Es lebt hier eine so tiefe Liebe zur Natur, eine so innige Vertrautheit mit dem Leben in derselben, es ist dieser eine so selbständige Rolle zugewiesen, daß das Bild in diesem Punkte sich mit den besten gleichzeitigen Werken messen darf.

Mehr noch als Manuel wendet sich der selbständigen Landschaftsmalerei Hans Leu[20]) zu, der bereits im Jahre 1515 ein paar Bilder malte,

[20]) B. Haendcke, a. a. O., Ähnlich ist in einzelnen Bildern Schäuffelin (Thieme, 1892) einzuschätzen.

die ihn die Stellung eines der bedeutendste Landschafter nicht nur der Schweiz, sondern Deutschlands zu beanspruchen gestatteten.

Diese beiden Gemälde befinden sich jetzt in Basel. Auf dem ersten kniet, etwa in der Mitte, der weißbärtige, nur mit einem langen Schurze bekleidete Hieronymus. Neben ihm und etwas zurück hat sich sein Löwe hingestreckt. Zu Füßen des Büßers liegt die heilige Schrift; rechts von ihm steht auf einem Baumstrunke an einen Weidenstamm gelehnt der Kruzifixus. Über dem Haupte des Anachoreten schweben Raben in der blauen Luft. Zur Linken wurzeln zwei prächtige astreiche Tannen; im Mittelgrunde ragt links eine Ruine mit der Apsis einer kleinen angebauten Kapelle empor. Noch weiter zurück und nach rechts wird der Blick über eine grüne Wiese und Buschwerk, über einen mit malerischen Burgtrümmern bestandenen Hügel zu zwei gewaltigen, vielzackigen Bergen gelenkt, die aus blauer Ferne mit ihren schimmernden weißen Häuptern herüberglänzen. Aus dem See, der vom fernen Horizont heraufschimmert, taucht die Sonne auf, ihr strahlendes Licht auf Himmel und Erde werfend.

Leu ist in diesem Bilde, denn der Heilige gibt nur eine unbedeutende Staffage ab, ein vorzüglicher Landschafter. Er sieht nicht nur Umrisse und Linien in der Natur, sondern und vornehmlich Farben wie Licht; er umkleidet jede Härte mit weichen Farbentönen. Die besondere Wichtigkeit dieses Gemäldes besteht dabei darin, daß die Figur bereits fast zur »Staffage« herabgedrückt, in das Bild stärker hineingeschoben ist, die Landschaft tatsächlich den Wert als Bewegungsraum erhalten hat oder besser auffordert, sie als solchen zu benutzen; denn der St. Hieronymus getraut sich, wenn ich so sagen darf, noch nicht recht dies zu tun.

Hans Leu zählt trotz alledem in Bezug auf unsere Frage nur zu den vordeutenden, nicht zu den bahnbrechenden Künstlern.

Reiner Tonmalerei wandte Bartel Beham sich zuerst in der Hintergrundlandschaft in den St. Galler Bildern[21]) zu.

Das Wiener Bild desselben Meisters »Eine theologische These« überragt aber weit alle bisherigen Versuche durch bewußte Lichtführung die Komposition zu heben, das Bild aufzubauen. Denn die Landschaft, mit dem durch die Breite des Bildes flutenden See, mit dem großartigen Bergmassiv im Hintergrunde, ist mit der offenkundigen Absicht komponiert worden, den Vorgang durch rein malerische Mittel in seiner Wirkung zu steigern. Der scharfe Lichteinfall auf den Vordergrund, das Dunkel des mittleren Planes und die Auflösung der Konturen des fernsten Horizontes durch das umspielende Licht ist ebenso sorgsam überlegt, wie die teilweise Bestrahlung des von schweren Wolken bedeckten Himmels.

---

[21]) Haendcke, Kunstchronik 1891/92 und Kötschau, der Meister von Meßkirch 1893.

Wir haben eine in den Einzelheiten der Natur entnommene, freiräumig angeordnete Landschaft, in die der Schein des Lichtes und der Farbe, der Linien und Körper auflockert, stimmungsvoll hinausklingt und in der andrerseits dem Lichte die Aufgabe zugewiesen wurde, die bisher zu sichtbar hervortretenden Horizontalen und Vertikalen in der Komposition durch die Gegensätze von Hell und Dunkel verschwinden zu machen, d. h. die Landschaft im engeren Sinn in der Einzelarbeit wie in der Gesamthaltung malerisch zu gestalten.

Am konsequentesten scheint mir in dieser Hinsicht Hans Baldung gen. Grien in seiner Kreuzigung zu Berlin vorgegangen zu sein. Er führt auf die natürlich im Vordergrunde arrangierte Gruppe derartig das Licht in kleinem Einfall, daß es voll auf Christus fällt, Maria, das Gesicht des Johannes, den guten Schächer streift und den ganzen Vordergrund in Halbdunkel hüllt, hinter dem der Hintergrund, gleich einer Verheißung im hellen Lichte sich ausbreitet. Den Bergen, den Hügeln, den Bäumen hat das Licht die scharfen Umrisse genommen, und ihre Vertikalen unterstreichen in wirksamer Weise die in der Figurengruppe herrschenden lotrechten Linien, werden aber von zu starker Einwirkung ihrerseits zurückgehalten durch die mächtige Horizontale der dunklen Wetterwolke, die sich unter dem Oberkörper des Heilandes quer durch das Bild ausdehnt und gleichzeitig die triumphierende Majestät des am aufrecht stehenden Kreuze Hängenden hervorhebt.

Noch niemals hatten bisher in der deutschen Malerei Landschafter in derartig großzügiger und feinsinniger Weise das Helldunkel eines »romantisch-koloristischen« Lichtes als malerisches Moment herangezogen.

Hans Baldung ist zweifelsohne auch schon von dem Wunsche erfüllt gewesen, der Landschaft eine angemessenere Stellung zu verschaffen, sie aus der den Handlungen der Personen dienenden Situation herauszuheben; nicht zum mindesten durch die Diagonallinie der drei Kreuze. Das Ziel, dem Baldung zustrebte, hat Altdorfer sicherer erfaßt und auch in wesentlichen Punkten erreicht. In seiner prachtvollen kleinen Kreuzigung in Berlin zwingt er die Handlung vollkommen in die ebenso vorzüglich im Ton wie großartig in der Massenwirkung und Weiträumigkeit gehaltenen Landschaft.

Altdorfer ist es aber auch, der zuerst die in Öl gemalte Landschaft auf die Stufe stellt, auf die sie Dürer in seinen Aquarellen gebracht hat, d. h. er malt Landschaften, die nur um ihrer selbst willen geschaffen sind. Er erobert der deutschen Malerei auch als erster den Wald wie den »Baumschlag«. Die ältesten deutschen Landschafter suchten die Masse des Baumes durch einzelne aufgesetzte Früchte, hin und wieder aufgezeichnete oder aufgetupfte Blätter bzw. Lichter zu meistern; die in der

Nachahmung der Niederländer befangenen Meister malten jene schlanken, jungen Bäumchen (Birken?) im Grün des Frühlings, indem sie trotz einer gewissen Massenhaftigkeit der Krone die Blattformen ausmalten oder bogenförmige Linien über- und nebeneinander legten. Dürer, Bruyn usw. bevorzugten die mächtigen Linden und Ulmen, die sie in der charakteristischen Massenwirkung zu fassen, durch aufgesetzte Lichter, sparsam verteilte Einzelarbeit und durch gelegentliche Durchbrechung der Kronen zu gliedern versuchten. Die Herrschaft behielt trotzdem eine gewissermaßen monumentale Massenhaftigkeit und der fest umreißende Kontur, deren Auflösung mit den Koloristen Manuel, Leu usw. beginnt. Gleichzeitig wird in sehr charakteristischer Weise die Vorliebe der Maler der Tanne, besonders der mit »Haar« und Moos behangenen, dem alten, wetterharten Typus zugewandt.

Als der Maler Altdorfer nun in den Buchenwald eintrat, mußte er die bewegte Masse der Blattkronen meistern — das Mittel bot ihm in erster Linie das Licht, das einerseits alle detaillierte Auszeichnung verbot und andrerseits zusammenfaßte. Altdorfer ist allerdings etwas im »Material« stecken geblieben oder unruhig geworden; trotzdem verherrlicht er zum ersten Male in der deutschen Malerei in charakteristischen Bildern den Wald. Die Stille des Waldes, das bewegte Leben der festgewurzelten Baumriesen, das Biegen und Rauschen der Äste, das leuchtende Licht der Sonne, das sich in das Dunkel der Baumwelt verliert; der geheimnisvolle, friedreiche Wald erhält von dem berühmten Regensburger den ersten künstlerischen Ausdruck. Man muß bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, zu Ruysdael und Everdingen vordringen, ehe man wieder eine Wald- und Bergszenerie gemalt sieht, wie sie uns Altdorfers Bilder in München weisen. Wenn er auf dem Waldbild noch den Drachenkampf St. Georgs in kleinen Figuren hinzugefügt hat, so ist in dem Gebirgsbild der Mensch verschwunden. Sehr geschickt hat Altdorfer hier rechts und links zwei mächtige Buchen, deren Kronen seitlich von dem Bildrande abgeschnitten werden, aufgestellt. Zwischen sie fällt rechts der Blick, wie in letzter Erinnerung an die fernen Hintergrundlandschaften, in die Tiefe, auf einen schmalen Pfad, auf Felsen, zwischen die und über denen ein Tannenwald stolz emporwächst; zackige Berggipfel schieben sich nach links an einen Landsee heran, hinter dem hell das Himmelslicht aufleuchtet, um die mächtigen Haufenwolken am tiefblauen Himmel, gerade in der Mitte des Bildes zwischen den torbildenden Bäumen und rechts oben mit weichen, hellen Sonnenstrahlen zu umsäumen. Welch feine Überlegung in jeder Einzelheit, wieviel »Komposition«, wieviel ganz unmittelbare Naturwahrheit und welch gefangennehmende Poesie! Wie schlägt uns das warme Herz des Künstlers entgegen, dem zum ersten

Male der ganze Reichtum der deutschen Natur sich erschlossen. Nichts als ein schönes Bild aus der Wald- und Bergwelt des Donautales, keine »Handlung«, nur eine Landschaft, die ein Romantiker und ein Kolorist sah und als Maler erlebte, wiederschuf!

Die deutsche Landschaftsmalerei wurde durch dies kleine Werk mündig gesprochen.

Zu Altdorfer gesellt sich sein Landsmann Ostendorfer. Neben sie treten mehrere Mitstrebende, von denen Hirschvogel, Lautensack und Huber genannt seien, trotzdem sie nur die Griffelkunst verwendeten. Auch sie wollen nur schlichte Abbilder der Natur gewählt mit freiem, künstlerisch wägendem Blick bieten. Die Achtung vor der inneren Wahrheit der Natur war mächtig gewachsen, aber das Joch der Detailarbeit war abgeschüttelt.

Wie einfach sind die Motive. Eine Kapelle liegt im Walde auf diesseitigem Ufer, eine Brücke führt über den von Bergen und Burgen umstandenen Fluß zu einer kleinen Stadt hinüber; oder ein Dörfchen ruht an beiden Ufern des Baches und über Bäume fliegt der Blick zu einer im Hintergrunde aufgebauten großen Stadt; oder aus fruchtbarem Ackergrunde erhebt sich ein abgestumpfter, breit gelagerter Kegel, von dem eine Burg trotzig herabschaut, an dessen reichen Abhängen sich ein Dorf schmiegt. Und über diese leicht kupierten, zu Bergspitzen am fernen Horizont emporwachsenden, üppigreichen, mit Wald, Dörfern bestandenen Gegenden spannt sich ein von duftigen Wolken belebter Himmel. Immer sind es anspruchslose Bilder aus der natürlichen Umgebung, die von dem Wirken des Menschen erzählen, aber seiner selbst nicht mehr unmittelbar wie früher gedenken. Wir erhalten nicht mehr wie in den verflossenen Jahrzehnten Hintergrundlandschaften, nicht mehr Studien, sondern »fertig« gemalte, mit malerischer Auffassung gezeichnete Bilder, die künstlerisch beherrscht werden durch den Tonwert, durch das Licht, das all überall seine feinen Schleier webt, die zeichnerische Härte verschwinden macht. Wir genießen Landschaftsbilder, in denen der Künstler mit den Mitteln der realen Natur ein schönes, reiches, freuden- und lichtvolles Erdendasein sich erdichtet hat.

Wenn Altdorfer und seine Genossen als Maler oder zeichnende Maler, wie zu sagen gestattet sein möge, sich in den erwähnten Gemälden trotz aller Freiheiten noch enger an die gesehenen Naturbilder angeschlossen hatten, so befreit Altdorfer sich in dem Schlachtengemälde zu München von allen Fesseln, die seine Leidenschaft für Lichtwirkungen noch umklammerten. Er will frei mit dem Spiele der Sonnenstrahlen, mit ihrem Glanze und ihren Schimmern schalten, als erster deutscher Luminist. Deshalb wird ihm auch zum ersten Male in der deutschen

Malerei der Himmel als Träger und Ausgang des Lichtes so wichtig wie die Erde.

Aus seiner von zarten wie gewaltig-erhabenen Naturbildern erfüllten Künstlerseele malt er als ein wahrer Schöpfer die in Vogelperspektive entworfene grandiose, wildromantisch gestaltete und grell beleuchtete Fluß- und Berglandschaft zu dem Bilde, auf dessen Vordergrund die Heere Alexanders und des Darius miteinander kämpfen. Welch imposantes Schlachtfeld, welch majestätischer Hintergrund hat dieser erste deutsche Lichtkünstler als Maler dem furchtbaren Ringen geboten!

Altdorfer ist in dieser Hinsicht nicht überboten worden — er durfte es auch nicht, wollte die deutsche Landschaftsmalerei sich nicht in Phantastereien verlieren.

Sein Mitstreiter auf diesem Felde der freierfundenen Landschaft, M. Feselen, bleibt wesentlich mehr mit der wirklichen »Natur« verbunden. Aber wie weiträumig sieht er, welch geschickten Gebrauch macht er von dem Licht der Sonne. Das Bild eines Schönitz in Wien gibt einen vorzüglichen Beweis aller seiner Fähigkeiten. Hart an den Bildrand stellt er den Porträtierten. Von dem Manne in dunkler Kleidung schweift der Blick in das weite, durch Halbinseln vielfach zerlegte Flußtal, das im Halbkreis von mittelhohen Felsböschungen wie Bergen begrenzt wird. Ein wundervoll abgetöntes Licht läßt das an Einzelheiten sehr reiche Land schaftsbild ruhig, großartig, weit im Raume gedehnt erscheinen; die geballten Wolken am Himmel werden gerade über dem Haupte des Dargestellten durch die von unten heraufdringenden Lichtmassen zerteilt. Es ist schwer möglich ein Porträt fester und feinfühliger mit einer Hintergrundlandschaft zu verbinden, jenes gewissermaßen in diese hineinzusetzen.

Die Entwicklung der Landschaftsmalerei im engeren Sinne wie als »romantisch-koloristische« Malerei steigt zu wahrhaft majestätischen, wie durch einen Zauber gefangennehmenden Schöpfungen in den Werken Grünewalds auf. Seine Landschaft mit der Versuchung des St. Antonius, mit dem Besuch des St. Antionius und St. Paulus atmet Großheit, Wahrheit, wie es nur je ein gemaltes Abbild der Natur vermocht hat und ist erfüllt von einer mystischen Schönheit des Lichtes, einer feinen koloristischen Tonwirkung, erscheint gleichzeitig urewig wahr in ihrer steinigen Gebirgsöde wie als freie Dichtung eines größten Künstlers. Selbstherrlich steht der Meister vor uns und doch im Banne der Natur! — All das, was die deutsche Landschaftsmalerei seit den Tagen erworben, in denen der Mettener Miniator kleine, lichtumspielte Berglandschaften gemalt hatte, in denen die fleißig forschenden Arbeiter der deutsch-niederländischen Malerschulen in ihren getreuen und doch in den Einzelheiten oft phantastisch gebildeten wie zusammengebauten Hintergrundlandschaften

geboten hatten, all das, was Dürer in der großen Natur mit seinen Augen groß gesehen und mit sicherer Hand herausgezeichnet, herausgerissen hatte, all das, was bis in seine Tage hinein von den Schönheiten der Lichtmalerei empfunden war: diese Tätigkeit eines ganzen Jahrhunderts faßt Grünewald als Maler, als Dichter, als Interpret der Natur zusammen. Seine Landschaften scheinen Gipfel- wie Endpunkt der eigenständigen deutschen Landschaftsmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts.

Und lange Jahrhunderte mußten in stillem, kleinen Mühen vergehen, bis die deutsche Landschaftsmalerei in dieser wundersamen Verbindung von Wahrheit und Dichtung nach Formgestaltung wie Lichtbehandlung wieder derartig im innersten Kerne deutsch sein konnte.

Neuer Nachtrag zu Rembrandts Radierungen.

Von W. v. Seidlitz.

(Schluß.)

272. Clement de Jonge. — (Colvin [Nr. 247] fügt für den 1. Zust. noch hinzu, daß der Pfosten des Lehnstuhles oben abgerundet sei, ein weißer Streifen sich unter dem Querholz des Stuhlrückens befinde und die äußere Falte des Mantels unter der linken Schulter unschattiert sei; im 2. seien diese Arbeiten ausgeführt, auch sei das Weiße im rechten Auge erweitert; im 3. der Augenstern verkleinert.)

273. Abraham Francen. — In München eine Studie dazu, getuschte Federzeichnung (de Groot, Zeichn. Nr. 416).

277. Jan Asselijn. — (Von S. Haden wegen der Bezeichnung auf dem Exemplar des Herrn von Beckerath in das Jahr 1651 versetzt. — Im Brit. Mus. der 1. Zust. auf jap. Papier.)

278. Ephraim Bruns. — Von Singer (S. 236) als Reproduktion des Gemäldes bei Six verworfen. »Der Reproduzent hat den geistlosen Hintergrund und das mißlungene Geländer hinzugefügt, ferner den Arm und die Hand verkrüppelt und auch den Gesichtsausdruck verdorben.«

279. Jan Uytenbogaert. — (Der 1. Zust. nur im Brit. Mus., in Amsterdam und beim Baron Edm. Rotschild in Paris; der 2. nur im Brit. Mus., und zwar in zwei Exemplaren, wovon das eine überzeichnet.)

280. Jan. Corn. Sylvius. — (Auch der Kat. der Burlington-Ausst., Middleton und S. Haden lesen die Jahreszahl 1646. — Im Brit. Mus. ein Abdruck auf jap. Papier.) — O. Gutekunst gibt im Rep. XXIV, 60 als Merkmal des 1. Zustandes (z. B. im Brit. Mus.) an, daß da vier Linien über dem rechten Augenlid noch fehlen. — Nach Singer (S. 170) fraglich: »Wenn Rembrandt wirklich der Urheber dieses Blattes sein sollte, so beweist es nur, daß auch ein Genie sich verirren kann. Das Bildnis zeigt in der Ausführung die unsäglich kleinliche Knifflichkeit des Berufsreproduzenten, und die Beleuchtung noch dazu, mit der kindischen Spielerei der Schlagschatten, die außerhalb des Steinovals fallen, ist eines Künstlers, geschweige denn eines großen Künstlers, ganz unwürdig.« Auf der Skizze im Brit. Mus. ist übrigens der Schlagschatten schon an-

gedeutet. Es fragt sich, wieweit bei der Ausführung dieses Schattens sowie überhaupt des Hintergrundes ein Schüler (unter Verwendung des Grabstichels?) mitgeholfen haben kann.

281. Uytenbogaert, der Goldwäger. — (Der 1. Zust. im Brit. Mus. zeigt die Gesichter leicht überzeichnet, wahrscheinlich von Rembrandt selbst [Colvin Nr. 162].) — S. Haden hat später seine Ansicht über Bols Beteiligung dahin abgeschwächt, daß er sie nur als Vermutung aufstellt. — De Groot (Rep. XIX, 381) macht auf Beziehungen der getuschten Federzeichnung eines Rabbiners (Lippm. 89) bei Heseltine in London aufmerksam. — Nach Singer (S. 157) fraglich; »höchstens stammen Kopf und Schultern des Goldwägers von Rembrandt selbst her. Das übrige wäre dann von fremder Hand für Rembrandt vorgearbeitet worden «.

282. Coppenol und sein Enkel (nach einem gleichzeitigen Verse, siehe de Groot, Rep. XIX, 381). — (Im Brit. Mus. auch ein Ex. des 1. Zust. auf jap. Papier.) — Nach Singer (S. 175) auch im 1. Zust. zweifelhaft.

283. Der große Coppenol. — Die Inschriften (Gedichte) auf den einzelnen Abdrücken mitgeteilt von de Groot, Urk. Nr. 238 (Amsterdam), 262 (Brit. Mus., 5. Zust.), 289 (Crozat). — Von Singer (S. 237) verworfen: »Wiedergabe eines Berufsreproduzenten oder Schülers nach dem Gemälde bei Lord Ashburton. Die Art der Veränderung gegenüber dem Gemälde, namentlich in den Augen, ist schwerlich die eines Meisters wie Rembrandt.«

284. Arnold Tholinx. — Vom 1. Zust. nur vier Abdrücke bekannt.

286. Erster Orientalenkopf. — (M. Schmid [Kunstchron. 1897, 132] meint, die Bezeichnung sei geretuch. [nicht bloß geretuc.] zu lesen. S. Haden schwächte seine Ansicht über Livens' Urheberschaft später dahin ab, daß dieses und die ähnlichen Blätter in der Hauptsache auf L. zurückzuführen seien. — Bode Nr. 25 hat nachgewiesen, daß das Bildnis von Rembrandts Vater bei Dr. Melville Wassermann in Paris die Vorlage für diese Radierung gebildet habe.) — De Groot (Urk. Nr. 379) führt an, daß Florent le Comte, Cabinet des Singularitez, 1699, zuerst aus der Inschrift, die er als Venetiis las, gefolgert habe, daß Rembrandt 1635 und 1636 in Venedig gewesen sei. — De Groot erklärt (ebendort Nr. 40) die Zweifel an der Echtheit dieser und der folgenden Unterschriften für ungerechtfertigt. — Singer, der sie verwirft (S. 238 ff.), sagt von diesen Blättern: »Gegenüber den Livensschen Originalen sind diese Köpfe matter, aber die Kleidung viel geistvoller, und die Rembrandtsche Retusche wird sich wahrscheinlich hierauf beschränkt haben«.

289. Vierter Orientalenkopf. (Es empfiehlt sich, dieses Blatt nach dem Vorgang von Colvin [Nr. 133] so zu bezeichnen.)

290. Niederblickender Greis in hoher Fellmütze. — Gehört durchaus in eine Reihe mit B. 286 ff. — Von Singer (S. 242) verworfen.

291. Greis mit langem Bart, seitwärts blickend. — Von Singer (S. 243) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

296. Kopf eines niederblickenden Mannes mit kurzem Haar. — Auch nach Colvin (Nr. 82) fraglich. — Von Singer (S. 243) verworfen; wohl mit Recht.

297. Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar. — Hind (S. 153) sagt, der 1. Zustand sei in Cambridge nicht zu finden.

300. Schreiender Mann in gesticktem Mantel. Von Singer (S. 261) mit der ganzen Platte B. 366 ohne Angabe eines Grundes verworfen.

302. Kleiner männlicher Kopf in hoher Kappe. — Nach Holmes (246 Anm. 2) fraglich; was zuzugeben ist. — Von Singer (S. 244) verworfen.

303. Sogen. türkischer Sklave. — Von Singer (S. 262) mit B. 366 verworfen.

304. Männliches Brustbild mit Käppchen. — (Gegenseitig nach dem Gemälde bei Dr. Bredius [Bode Nr. 30].)

305. Männlicher Kopf mit verzogenem Munde. — (Nach de Groot [Rep. XIX, 382] echt; nach Colvin [Nr. 138] zweifelhaft.)

306. Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart. — Auch nach Colvin fraglich.

309. Greis mit langem Bart. — (Nach de Groot [Rep.] fast genau übereinstimmend mit der gleichzeitigen, jedoch von anderer Seite beleuchteten Rötelzeichnung im Louvre, Lippm. 162 a.) — Von Singer (S. 246) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

310. Bildnis eines Knaben. — (Colvin [Nr. 175] führt Abdrucksverschiedenheiten im Hintergrunde an, doch nicht als Zustände.) — Da der Dargestellte 6 bis 7 Jahre alt zu sein scheint, hält ihn Valentiner (30) für den am 15. Dez. 1635 getauften Rumbertus, der nach 1641 nicht weiter vorkommt, somit um diese Zeit gestorben sein wird.

311. Mann in breitkrämpigem Hut. — (Colvin [Nr. 155] führt den Abdruck ohne die Bezeichnung an zweiter Stelle, den bezeichneten an erster Stelle an; doch wohl nicht mit Recht.)

312. Bärtiger Greis in Pelzmütze. — Auch Colvin (Nr. 41) vermutet, daß ein früherer Zustand, vor der Mütze, bestanden habe. — Von Singer (S. 246) verworfen.

315. Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend. — Von Singer (S. 247) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

316. Rembrandt lachend. — (S. Hadens Bemerkung bezieht sich auf den 4. (nicht den 3.) Zustand. — Die Retusche dieses Zustandes nimmt de Groot (Rep. XIX, 382) noch für Rembrandt selbst in Anspruch. — Nach ihm steht das Blatt dem Selbstbildnis in Nordkirchen [Bode Nr. 15] sehr nahe, was zu bejahen ist.) — Hind (152) führt noch einen Zwischenzustand zwischen dem 1. und 2. (im Brit. Mus.) an, worin der Umriß der Schärpe unter der Schulter noch unterbrochen ist und eine der Horizontallinien auf der Brust, dicht beim Unterrande, noch nicht bis zum rechten Rande reicht. — Von Singer (S. 247) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

317. Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil. — Colvin (Nr. 73) glaubt hier, doch wohl nicht mit Recht, an eine Adaptierung des Sokrateskopfs.

319. Rembrandt mit der überhängenden Kappe. — (Nach S. Haden der 3. Zust. von Vliet verschlechtert, was zutrifft.) — Von Singer (S. 248) verworfen.

320. Rembrandt mit aufgerissenen Augen. — Von Singer (S. 248) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

325. Greis mit langem Bart, stark vorgebeugt. — (Im 2. Zust. reicht der Schlagschatten nicht mehr bis zum Scheitel; s. Kat. Straeter.) — Von Singer (S. 249) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

327. Schreiender Mann in Pelzkappe. — Von gleicher Mache wie B. 300. — Von Singer (S. 250) verworfen.

328. Der Maler. — Nach de Groot (Urk. Nr. 425) hat sich der Künstler auf einem Bildnis im Besitz eines Londoner Kunsthändlers als Gulielmus Drost bezeichnet.

332. Selbstbildnis, stark beschattet. — Nach Hind (152) wahrscheinlich von Livens.

333. Mann in hoher, nach vorn überhängender Mütze. — Von Singer (S. 261) wie B. 366 verworfen.

334. Greis mit halb geöffnetem Munde. — Von Singer (S. 262) verworfen.

338. Rembrandt, großes Brustbild. — (De Groot [Rep. XIX 382] und Bode [Nr. 16] nehmen an, daß die Zeichnung im Brit. Mus. doch zu der Radierung in Beziehung stehe; letzterer mit der Begründung, daß sie für das Gemälde im Haag wie die [gegenseitige] Radierung als Studie gedient habe.) — Singer (S. 1) sieht das Blatt als den ersten Versuch des Künstlers an.

340. Die große Judenbraut. — (S. Haden [engl. Ausg. 24] hält auch den 2. Zust. für eigenhändig, doch meint er, der 1. sei gegenüber einem Fenster von gewöhnlicher Größe ausgeführt, der 2. dagegen im Atelier vollendet worden, wodurch er viel an Leuchtkraft eingebüßt habe. — Colvin [Nr. 126] erkennt im 2. Zust. die Bearbeitung durch einen Schüler an.) — Massaloff dagegen (mündl. Mitt.) erblickt im Hintergrund des 1. Zust. keine Arbeit Rembrandts, wohl aber in dem des 2. Zustands. — (Im Kat. der Burlington-Ausstellung wird ein Zwischenzustand zwischen dem 2. und 3. angenommen. — Auch S. Haden hält das Blatt für ein Bildnis Saskias); Singer aber nicht. — De Groot (Zeichn. 1568 f.) führt zwei Zeichnungen dazu in Stockholm an; die eine reprod. in Tekningar II, IV, 15. — Nach Singer (S. 148) fraglich: »schwerlich von Rembrandt«.

342. Die kleine Judenbraut. — Auch Valentiner (22) ist der Ansicht, daß es sich hierbei um die h. Katharina handle.

343. Rembrandts Mutter mit schwarzem Schleier. — (Der 2. Zust. nur in Paris und Cambridge.) — Nach Bode IV, 263 ein ähnliches Bild, von 1643, in der Eremitage.

345. Die Lesende. — Singer (143): »Die Beleuchtung und die rechte Hand lassen das Blatt als sehr zweifelhaft erscheinen.«

347. Saskia in reicher Tracht. — Von Singer (S. 256) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

349. Rembrandts Mutter, mit der Hand auf der Brust. — (Colvin [Nr. 45] führt einen 2. Zust. an, mit Überarbeitung an den Augen usw.) — Von Singer (S. 256) verworfen.

351. Rembrandts Mutter, niederblickend. — (Im 2. Zust. weitere Arbeiten unter und hinter dem Kopf.)

352. Rembrandts Mutter, von vorn. — In der Aukt. Straeter war kein 1. Zust. — Nach Singer (S. 125) im 2. Zust. eine unkünstlerische, schablonenhafte Beleuchtung eingeführt, die das Gesicht in eine »weiße und eine Negerhälfte« zerfallen läßt und nicht von Rembrandt herrühren kann.

354. Brustbild der Mutter Rembrandts, zweidrittel nach rechts. — (Hamerton [Etchings of R. S. 15] hält die Dargestellte für mehr als 70 Jahre alt, während Rembrandts Mutter damals erst etwa 60 Jahre alt sein konnte.) — Singer (S. 29) sieht die Jahreszahl wie später hinzugefügt aus; er versetzt das Blatt um 1640. Siehe übrigens, was er S. XII der Einl. zur Würdigung des Blattes sagt.

356. Junges Mädchen mit Handkorb. — (Ein Gegendruck im Brit. Mus.)

357. Die sog. weiße Mohrin. — (Auch de Groot (Rep. XIX, 382) tritt für die Echtheit ein.)

358. Alte Frau mit um das Kinn geschlungenem Kopftuch. — Auch nach Colvin (Nr. 53) fraglich. — Nach Hind (153) wahrscheinlich von Livens. — Von Singer (S. 257) verworfen.

359. Kranke Frau mit großem Kopftuch. — (Auch S. Haden erblickt darin die sterbende Saskia).

362. Lesende Frau mit Brille. — Nach Colvin von Rembrandt. — Ebenso Hind (154), der anführt, daß Rov. 943 nicht das Londoner Ex., sondern eine schlechte Kopie abbilde.

363. Studienblatt mit Rembrandts Bildnis usw. — Nach de Groot (Rep.) eine gegenseitige Zeichnung des Bildnisses bei Bonnat. — Von Singer (S. 259) verworfen.

364. Studienblatt mit dem Rande eines Gehölzes, einem Pferde usw. — Nach Colvin von Rembrandt.

365. Studienblatt mit sechs Frauenköpfen. — (Colvins (Nr. 145) sogen. 2. Zust., auf dem mehrere Kratzer erscheinen, ist der Neudruck von Basan.)

366. Studienblatt mit fünf Männerköpfen usw. — Von Singer (S. 261) ohne Angabe eines Grundes verworfen. — Diesem Blatt scheinen B. 95, 160 und 182 in der Technik zu entsprechen.

368. Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend. — (Colvin [Nr. 148] führt einen 1. Zust. an als Probedruck, mit Fehlstellen, die im 2. überarbeitet wurden; doch ist dieser 2. schon der Neudruck von Basan.)

372. Studienblatt mit einem Baum usw. — (Colvin [Nr. 151] meint, der Baum könne später, um 1643, hinzu radiert worden sein.)

374. Drei Greisenköpfe. — (Um 1630. Nach Middleton von 1629 [nicht 1628].) — Von Singer (S. 263) verworfen.

378. Kopf eines alten barhäuptigen Mannes. — War (nach Brit. Mus. Ausst. 1899 Nr. 81) von Middleton auf die Autorität W. H. Carpenters hin als Rembrandt aufgenommen. — Jetzt (nach briefl. Mitt. von A. M. Hind) dort bei Livens eingereiht.

379. Rembrandt radierend. — Nach Singer (S. 118) echt. Das Blatt sei durchaus nicht nach der Kopie von Bartsch zu beurteilen Das Orginal sei nicht so weit durchgeführt. »Es erweckt den Anschein, als habe der Meister sich einmal nach einer vorübergehenden Krankheit flüchtig skizziert. Für mich ist die Stellung direkt unmittelbar gegenüber dem Spiegel, wie sie hier uns unzweideutig vor Augen steht, absolut beweiskräftig für die Echtheit des Blattes.«

Zur Datierung von Dürers Münchner Selbstporträt.

Das Münchner Selbstporträt Dürers gibt von den Händen nur die rechte oder vielmehr, da es sich um ein Spiegelbild handelt (Wölfflin), die linke. Diese Zeichnung der eignen Linken ist wiederholt in dem Berliner Gemälde der Madonna mit dem Zeisig vom Jahre 1506, und zwar in der Hand der Maria, die nach den Maiglöckchen greift: im Gegensinn, d. h. gleichsinnig mit der Wirklichkeit, und so, daß die Finger entsprechend der veränderten Situation schräg nach unten gerichtet sind. Durch diese Veränderung der Ansicht ist es zu erklären, daß man die Übereinstimmung bisher nicht bemerkt hat — die in dem Selbstporträt benutzte Zeichnung ist einfach gegen das Licht gehalten und so weit gedreht, daß sie in die für das Madonnenbild passende Lage kam. Im übrigen ist aber die Wiederholung des einmal fixierten Motivs ohne weiteres deutlich. Der gerade ausgestreckte Zeigefinger mit der unschönen Einwärtskrümmung der oberen Glieder und der stark gebogene Mittelfinger stimmen aufs genaueste überein. Der vierte Finger ist in dem Berliner Gemälde verbreitert, mit nachträglicher Korrektur; der fünfte Finger, der ursprünglich genau entsprach, wurde ebenso nachträglich etwas verlängert. Der Handrücken ist bei dem Madonnenbild in Verkürzung gegeben, da die Hand nicht in der Bildfläche ausgebreitet, sondern aus der Bildtiefe hervorkommend gedacht ist. Der Daumen verschwindet fast ganz hinter den Maiglöckchen. Es liegt endlich in der Natur der Sache, daß die Hand, die bei dem Porträt ein Hauptstück des Bildes darstellt, bei dem Madonnenbild nebensächlicher behandelt und auch im Raum vielfach beschränkt ist. Trotz oder gerade mit Einschluß dieser Modifikationen, die aus der Anpassung der gegebenen Form an den nunmehrigen Zweck sich erklären, ist die Übereinstimmung schlagend. Es wird schon manchem Betrachter des Berliner Bildes aufgefallen sein, daß die linke Hand der Madonna vielmehr wie eine Männerhand aussieht; die dunkle, bräunliche Färbung unterstützt diesen Eindruck. Es ergibt sich nun also, daß es die Hand Dürers selbst ist.

Es ist damit endlich möglich, die Stelle des Münchner Selbstporträts innerhalb des Lebens und Schaffens des Künstlers mit hin-

reichender Genauigkeit zu bestimmen. Das Datum 1500, wie es in der Signatur des Bildes zu lesen ist, gilt schon längst als unmöglich, und Wölfflins allgemeine Bestimmung, daß das Bild »durchaus in den Zusammenhang der idealen italienischen Periode gehöre, gleichgültig, ob es nun noch in Venedig selbst oder nachher in Nürnberg gemalt wurde«, dürfte heute nirgends mehr einem Widerspruch begegnen. Ludwig Justi (Konstruierte Figuren und Köpfe, S. 47) wollte das Bild namentlich auf Grund von »Malweise und Formgebung der verhältnismäßig gut erhaltenen Hand« an die Studien für den Heller-Altar anschließen und um 1508 datieren. Man wird nunmehr auf die bekannten Zeichnungen von Händen aus dem Jahr 1506 als nächststehendes Vergleichsmaterial hinweisen müssen: in ihrer Art wird die vorauszusetzende Studie zu denken sein. Daß aber diese beiden Bildern zugrunde liegende Zeichnung für das Selbstporträt und nicht für das Madonnengemälde angefertigt wurde, bedarf keines Beweises. Das Münchner Selbstporträt ist demnach im Jahre 1506 entstanden; ein Grund, Entwurf und Ausführung voneinander zu trennen, liegt nicht vor. In der Folge der in Venedig entstandenen Gemälde ist das Porträt zwischen das Rosenkranzfest und das Berliner Madonnenbild einzureihen. Es entstammt der Zeit, aus der die Briefe an Pirckheimer von der Freude an der eigenen schmucken Erscheinung im »welschen Rock und französischen Mantel« berichten — aber darüber hinaus gibt das Bild mit seiner konstruierten, etwas abstrakten Idealität (vgl. Justi a. a. O.) den unmittelbarsten Ausdruck jener venezianischen Zeit, in der die Steigerung der Persönlichkeit doch nicht ganz frei von dem Beigeschmack des Künstlichen und Gewaltsamen erscheint. *Ernst Heidrich.*

Rembrandtiana.

Scharfsichtige Augen haben in Rembrandts Werken eine ganze Reihe von Anklängen an Kompositionen anderer Maler entdeckt. Die folgenden Notizen weisen noch auf einige weitere Fälle hin, in denen Rembrandt von seinen Vorgängern entlehnte.

Die Originalität des großen Holländers, dessen Genie ein durchaus ursprüngliches ist, behauptet sich auch inmitten der Anleihen an andere. Daher sind die in Frage stehenden Entdeckungen, obschon sie zum Verständnis des Künstlers, seiner Art und Weise, sowie seiner Kunstentwickelung beitragen mögen, in bezug auf das Wesen seines Lebenswerks lediglich Bagatellen.

Rembrandt und Tizian.

Der Gedanke, ein Mädchen einem Schwarm von Männern zuzugesellen, der so viele Kommentare in dem Streit über Rembrandts »Nachtwache« hervorrief, ist, meiner Meinung nach, Tizians »Ecce homo«, Wien, entlehnt. Dort erscheint auf den ersten Blick das Mädchen ebenso unerwartet und wenig hingehörig, obschon augenscheinlich demselben Zwecke dienend, wie die Zigeunerin in der Nachtwache.

Beide Mädchen sind hell in dunkler Umgebung. In beiden Fällen sieht man den Körper im Profil, während das Gesicht dem Beschauer zugewandt ist. In keiner der Kompositionen ist eine andere weibliche Figur (genau genommen hat die Zigeunerin in der Nachtwache eine Begleiterin; da sie aber größtenteils durch die andere verdeckt und in derselben indefinierbaren Farbe wie die Hauptfigur gemalt ist, so erscheint sie kaum als eine für sich bestehende Gestalt). Ferner schenkt keines der Mädchen irgendwelche Aufmerksamkeit dem sich abspielenden Hauptvorgang, sondern beide schauen aus dem Bilde heraus. Beide bezwecken in ausgeprägter Weise einen Kontrast hervorzurufen: einerseits mit dem allgemeinen Vorgang, andererseits, in malerischer Beziehung, mit den Lokalfarben oder den sie umgebenden Tönen, indem sie diese teils abgrenzen, teils hervorheben.

Es braucht nicht erwähnt zu werden, daß Rembrandts zarte und lichte Gestalt nicht weniger Rembrandtisch ist, als die geschmeidige und sich graziös beugende junge Frau am Fuß der Treppe vom Palaste des Pontius Pilatus Tizianisch ist; in bezug auf Form, Umrisse, Gestalt, Modellierung und Kleidung sind sie so ungleich wie möglich. Was der Holländer dem Italiener hier entlehnte, ist die Verkörperung eines malerischen Bedürfnisses in einem Mädchen inmitten einer Menge kriegerischer und blutdürstiger Männer.

Wahrscheinlich ist es mehr als ein reiner Zufall, daß noch ein anderer Tizianischer Einfluß sich in der Nachtwache geltend macht, nämlich folgender von Burger-Thoré schon bemerkte: dieser schreibt in seinen »Trésors d'art en Angleterre«, daß »der Trommler in der Nachtwache seinen Ärmel gestohlen habe, denn von Rechtswegen gehöre er Tizians Tochter«.

Diese Behauptung würde noch mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnen, falls es bewiesen werden könnte, daß Rembrandt in der Lage war, Tizians Ecce homo zu sehen. Dies aber ist nicht der Fall. Das Gemälde wurde in Venedig im Auftrag des Herzogs von Buckingham vor 1627 gekauft und blieb in dessen Besitz in England, bis es 1648 in Antwerpen verkauft wurde. Dagegen ist die Nachtwache 1642 datiert.

Wir müssen uns daher mit der Vermutung begnügen, daß Rembrandt, der zweifellos mit Tizians Malweise und Kolorit vertraut war, das Gemälde durch eine Kopie oder einen Stich kennen gelernt hatte.

Ein zweiter Fall ist Rembrandts Jungfrau Maria in »le menuisier« im Louvre, deren edle Gestalt, meiner Ansicht nach, Tizians »Madonna mit Kind und den Heiligen Stephan, Ambrosius und Moritz« entlehnt ist, die sich in derselben Galerie und auch in Wien befindet.

Erstens ist der Typus von Rembrandts Jungfrau Maria entschieden nicht holländisch und vornehmer, als es seine Gewohnheit ist, sie darzustellen.

Zweitens ist ihre Stellung mit dem Kinde genau dieselbe, wenn auch umgekehrt, wie in Tizians Komposition.

Endlich ist das Spiel der Hände — naturgetreu und charakteristisch — in beiden Fällen übereinstimmend, nur mit dem auffälligen Unterschied, daß Tizian sich begnügt das nur anzudeuten, was Rembrandt deutlich und ungeschminkt darstellt: das Säugen des Kindes.

Rembrandt und Elsheimer.

Die Albertina besitzt eine Zeichnung, in der Rembrandt offenbar Tobias und den Engel aus Elsheimers Gemälde kopiert hat. Dieses befindet sich in der Nationalgalerie in London.[1])

Es ist unnötig, die Ähnlichkeit der beiden Kompositionen weiter zu erörtern, da sie frappant ist. Jedoch gibt es Unterschiede, die der Betrachtung wert sind. Elsheimers Tobias zieht den Fisch hinter sich her; Rembrandt läßt letzteren weg, dem Text folgend: nachdem Herz und Leber herausgeschnitten sind, spielt der Fisch keine weitere Rolle. Dies jedoch ist eine Kleinigkeit.

In der Auffassung des deutschen Meisters erscheint Tobias als ein gehorsamer kleiner Bursche, der das ihm Befohlene getan hat und nun weiter schlendert, dem Engel nur mit geteilter Aufmerksamkeit zuhörend. Dieses ruhige Gespräch zweier Fußgänger wird unter Rembrandts Hand eine dramatische Szene, in der Tobias' Erregung hochgesteigert ist.

Obgleich Rembrandt kopiert, formt er die Idee um; sie ist ihm zu allgemein und unbestimmt. Er beschränkt und belebt sie, indem er die Darstellung auf den Moment verlegt, wo die Erzählung spannend wird.

»Diese Nacht«, sagt der Engel, »sollst du Raguels Tochter heiraten«. Ein böser Geist ist in das Mädchen verliebt und tötet ihr jeden Bräutigam in der Hochzeitsnacht. Tobias weiß dies und ist daher durch diese Ankündigung aufs äußerste erschrocken.

Dies ist der Augenblick, den Rembrandt darstellt. Furcht, Erregung, Vorwurf spiegeln sich in Tobias Gesicht, während er sich rasch dem Engel zuwendet.

Diese starke Betonung ausdrucksvollen Handelns, an Stelle von dem alltäglichen Betragen eines Statisten, ist mehr als Zufall und Laune. Dasselbe kommt auch in Rembrandts Kopie von Gentile Bellinis Zeichnung vor. Der Grund dazu ist klar. Seine Phantasie erfaßt einen Vorgang viel stärker und eindringlicher.

Von Reproduktionen, die dem Original einigermaßen gerecht werden, kenne ich nur eine und zwar die von Braun, Clément & Co.

---

[1]) Daß es dies Gemälde (oder Goudts Stich danach) und nicht Herkules Seghers Stich ist, wonach Rembrandt die Komposition in der Albertina zeichnete, geht aus der Tatsache hervor, daß das Bild und die Zeichnung eine Eigentümlichkeit gemeinsam haben, die in Seghers Stich fehlt. In diesem ist der Umriß des Waldes, aus dem die beiden Reisegefährten heraustreten, vollständig ununterbrochen, einer Mauer ähnlich, während in Elsheimers und Rembrandts Kompositionen Äste und Zweige aus der dichten Masse hervorragen, so daß sie auf dem Himmel, als Hintergrund, einen Bogen oder Baldachin über Tobias Haupt bilden.

Rembrandt und Rubens.

In Rembrandts Hagar und Abraham im Viktoria- und Albert-Museum ist die auffällige Darstellung der Hagar auf dem Esel für Rembrandt so ungewöhnlich, daß sie auf ein fremdes Vorbild schließen läßt. Unterstützt wird diese Vermutung durch die Ähnlichkeit des allgemeinen Eindrucks sowie der Kontur der Hagar mit der Rubensschen Jungfrau Maria auf der Flucht nach Ägypten in Kassel. Ein Detail dient als ziemlich deutlicher Beweis. Ist es wahrscheinlich, daß Rembrandt aus eigenem Antriebe dem Fuß der Hagar die Form und Stellung gab, die er hat, ohne daß ihm die Erinnerung an den Fuß der heiligen Jungfrau von Rubens vorschwebte?

In einer Notiz über die Rembrandt-Ausstellungen in Amsterdam und London 1899 im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII S. 163 sagt Hofstede de Groot:

Die Wegsendung der Hagar muß ursprünglich als Flucht nach Ägypten gedacht gewesen sein. Denn es ist auffallend, daß die Hagar auf einem Esel davonreitet und ganz unpassend erscheint auch bei der auf Geheiß Gottes weggeschickten Sklavin das übernatürliche Licht, das sie umstrahlt. Bei der Flucht dagegen ist sowohl das Reittier traditionell als auch die vom Christkinde ausgehende göttliche Beleuchtung erklärlich. Als Rembrandt sich entschloß, den Gegenstand zu verändern, ließ er diese beiden Nebenumstände auf sich beruhen. — Desgleichen war »die Beschneidung« von 1661 ursprünglich als eine Anbetung der Könige beabsichtigt, wie Hofstede de Groot im gleichen Artikel hinzufügt.

Niels Restorff.

Ausstellungen.

Die Winterausstellung der Royal Academy in London 1907.

Die Ausstellung, über die ich — etwas spät — berichte, enthielt wie gewöhnlich Bilder aus allen Perioden, aus allen Schulen. Eine gewisse Ordnung war in das reiche und bunte Beieinander gebracht, indem das zeitlich Zusammengehörige je in einem der Räume vereinigt erschien. Die Auswahl ließ keine besondere Sachkenntnis spüren, doch fehlte es nicht an hervorragenden und einwandfreien Stücken. Bedenklich sah es im ersten Saal aus, wo Gemälde aus dem 15. und 16. Jahrhundert, italienische, niederländische und deutsche aufgestellt waren. Hier überwog Gleichgültiges, Zweifelhaftes und schlecht Erhaltenes, und neben den Beiträgen aus historischen englischen Sammlungen machten sich fragwürdige Einsendungen von seiten jüngerer Sammler, zum Teil von marchands amateurs allzu breit. Ich begnüge mich damit, das Hervorragende zu notieren sowie das, woran sich kunstgeschichtliches Interesse knüpft. Bekannte und oft ausgestellte Stücke, wie den Salvator von Dürer — aus der Felixschen Sammlung — hier ausgestellt unter Nr. 7 von C. Fairfax Murray, lasse ich beiseite.

Die erfreulichsten Beiträge entstammten der herrlichen Sammlung des Earl Spencer, so das Männerporträt von Antonis Mor (Nr. 8), als Selbstporträt des Malers katalogisiert, und das helle, auffällig leicht gemalte, in der Farbe ungewöhnlich geschmackvolle Mädchenbildnis, Anna von Botzheim, von Neufchatel (Nr. 17). Es gibt von Neufchatel kaum ein anderes ebenso schönes Bild und von Moro schwerlich ein besseres. Man findet das Porträt Mors in »les Arts« (Dez. 1906) abgebildet. Daß es sich um ein Selbstporträt handele, wird leider nicht vollkommen sicher, wenn man das berühmte Selbstporträt des Malers in Florenz und den Kupferstich von Hondius vergleicht. Der in dem englischen Porträt Dargestellte trägt den Bart kürzer und erscheint um mindestens 10 Jahre jünger als Moro in dem florentinischen Bilde. Jedenfalls zeigt das Bildnis aus Althorp, das tadellos erhalten ist, den ernsten, fast düsteren Stil, die Energie und Gediegenheit, die allen echten Werken des großen Holländers eigentümlich sind.

Dem »peintre des Bourbons« (gemeint ist der Meister von Moulins) mit Recht zugeschrieben wird das unter Nr. 10 ausgestellte Prinzenporträt (Bes. C. Fairfax Murray) mit dem Datum 1494 und der Schrift auf dem Originalrahmen: »Charles Orlandt Dauphin de Charles VIII Roy de France agé de XXVI Mois«. Die beiden unbedeutenden Altarflügel mit der hl. Katharina und Barbara (Nr. 12, 15; Claude A. C. Ponsonby) mit der Bestimmung »Civetta« stammen von jenem wahrscheinlich in Brügge tätigen Massys-Folger her, der bei Gelegenheit der Brügger Leihausstellung 1902 den Notnamen: Meister von S. Sang erhalten hat. Ein namentlich in der Farbe hübsches Frauenporträt, das zum erstenmal auftauchte als »Holbein« (Nr. 13, Bes. Major Charles Palmer) wurde verschieden beurteilt. Man half sich mit der billigen Zuschreibung an Lucas de Heere, wobei man dem Bilde wohl Unrecht tat. Das von Leopold Hirsch geliehene Frauenporträt (Nr. 18) ist, wie ich glaube, ein echtes Werk von Antonis Mor, leider nicht intakt im Kopfe.

Von den italienischen Bildern interessierten besonders die Lunette — Christus mit 2 Engeln — im Stil des Verrocchio, mit ganz irrtümlicher Bestimmung (»attributed to Gaudenzio Ferrari«, Nr. 11, Bes. Claude A. C. Ponsonby), ferner die kürzlich von Lady Wantage aus Florenz erworbene Botticelli-Madonna, zum mindesten ein gutes Werkstattbild (Nr. 24), die Venus, Replik des bekannten Gemäldes in Wien, das ehemals als »Bellini« berühmt, jetzt Bissolo genannt wird, (Nr. 28, Bes. C. Fairfax Murray). Das englische Exemplar erscheint etwas kräftiger, derber und Bellini näher als das hübsche, aber matte Bild in Wien. Kunsthistorisch wichtig die Beschneidung Christi mit der Signatur: »Bartholomaeus de Venetia 1506« aus dem Besitze der Hon. Mrs. Trollope (Nr. 30). Der Meister erscheint hier ganz im Banne Giov. Bellinis. Von großer Kraft und echt, wie ich glaube, aber nicht vollkommen erhalten, eine Gruppe der heiligen Familie von Andrea del Sarto (Nr. 31, Bes. C. Fairfax Murray). Ebenfalls richtig bestimmt, bedeutend, überdies gut erhalten, ausgestellt von Earl of Powis eine mittelgroße Grablegung Christi von Sebastiano del Piombo (Nr. 36).

Der II. Saal enthielt holländische und vlämische Bilder des 17. Jahrhunderts, dabei mehrere Meisterwerke aus den besten Quellen, wie die beiden Hals-Porträts, die dem Earl Spencer gehören (Nr. 41, 47; das schönere der beiden abgebildet in »les Arts«, Dez. 1906), die Gegenstücke von Jacob Ruisdael, zwei Marinen (Nr. 38, 42, Bes. Duke of Rutland). Aus Althorp war auch der schönste »Rembrandt« gekommen, das berühmte Knabenporträt, leicht gemalt und kühl getönt, wie ein Velazquez (Nr. 60). Holländer von ebenso hoher Qualität wie der Duke of Rutland und Earl Spencer hatte Lady Wantage geliehen: Aart v. d. Neer

Nr. 59), Willem v. d. Velde (Nr. 66), Jan v. d. Capelle (Nr. 68). Würdig in solcher Gesellschaft erschienen die beiden »Steen«: das prachtvolle Austernfrühstück, aus der Clinton Hope-Sammlung, jetzt im Besitze von Ludwig Neumann (Nr. 67, mit der Jahreszahl 1661) und das Tischgebet aus der Sammlung Charles Morrison (Nr. 73). Das zweite Bild, mit dem Datum 1660, mit erstaunlichem Ernst und gewissenhafter Sorgfalt durchgeführt. Steen scheint hier mit Metsu zu wetteifern. Mehrere holländische Bilder machten einen üblen Eindruck in der Nachbarschaft so erlesener Stücke, namentlich der große »Cuyp« (Nr. 57), der offenbar eine schlechte Nachahmung aus der Zeit um 1800 ist. Überraschend schlecht waren auch die Beiträge von H. R. H. Princess Louise Duchess of Argyll.

Die vlämischen Bilder in diesem Saal waren nicht von großer Bedeutung, wenn auch die Namen Rubens, v. Dyck und Teniers mit Recht im Kataloge standen. Eine den Kunstforscher fesselnde Kuriosität ist die Darstellung einer Gemäldegalerie, aus dem Besitze des Ld. Huntingfield, Nr. 52, mit der Signatur G. V. Haecht 1628. Über diese merkwürdige Darstellung wurde in den Zeitungen allerlei berichtet. Aufsehen machte besonders die richtige Beobachtung, daß in dieser gemalten Gemäldegalerie ein Genrebild von Jan van Eyck vorkommt, eine junge entkleidete Frau stehend vor einer Badeschüssel, mit ihrer Magd. Van Eycks Stil ist deutlich genug in der Kopie. Wir erhalten eine Vorstellung, wenn auch eine schwache, von einem jener Genrestücke aus dem 15. Jahrhundert, die wir fast nur aus literarischer Tradition kannten. Auch sonst ist die saubere und pedantische Schilderung v. Haechts interessant. Die Infantin Clara Eugenia, der Erzherzog Albert sind in dem stattlichen Galerieraum dargestellt im Kreise der angesehensten Antwerpener Maler, unter denen Rubens, van Dyck und andere zu erkennen sind. Es scheint, wir sind im Hause, in der Galerie des Cornelis van der Geest, des Kunstsammlers, den van Dyck porträtiert hat (das schöne Bild in der National Gallery, Nr. 52). Van der Geest zeigt den fürstlichen Gästen ein Bild, vielleicht eine neue Erwerbung, eine Madonna von Quinten Massys — die aus dem Exemplar im Amsterdamer Rijksmuseum bekannte Komposition. Unter den Bildern, die an den Wänden hängen, sind mehrere zu identifizieren und viele zu bestimmen. Von Rubens erblicken wir die Münchener Amazonenschlacht und das Porträt des Paracelsius, das 1899 für die Brüsseler Galerie erworben ward, von Massys das Männerporträt, das jetzt in Frankfurt a. M. ist; erkennbar sonst sind Pieter Aertsen, Elsheimer, Honthorst u. a.

Die Galerie III, der Ehrensaal, war in der Hauptsache der britischen Porträtkunst des 18. Jahrhunderts reserviert. Eine der in England

nicht seltenen Gelegenheiten, die Schöpfungen der großen Porträtisten, von denen in Deutschland neuerdings so viel gesprochen wird und von denen in Deutschland immer noch fast nichts zu sehen ist, vergleichend zu studieren und zu genießen. Die Auswahl war weder systematisch noch streng. Doch fehlte kein Hauptmeister, und mindestens eine vortreffliche Schöpfung war von jedem zu sehen. Von Thomas Gainsborough waren sogar drei Meisterwerke, drei schöne Frauen (die Frauenschönheit gehört hier sehr ernstlich zur Sache) zu sehen, die Countess of Radnor (Nr. 87, Bes. Ch. Wertheimer) lebensgroß, in ganzer Figur, mit Landschaft, aus demselben Besitz Nr. 91, Miss Linley, Brustbild in ovaler Rahmung, endlich Hon. Mrs. Graham (Nr. 112, Bes. A. G. Maxtone-Graham) in Halbfigur (das herrliche Porträt in Edinburgh stellt dieselbe Dame in ganzer Figur dar). Das 3. Porträt verdient wohl den Preis, namentlich wegen seiner vollkommenen Erhaltung. Die unendlich zarte und leichte Malerei Gainsboroughs ist sehr häufig verputzt. Der Reiz, Ausdruck und individuelle Charakter seiner Bildnisse liegen zumeist in der pastellartig aufgestrichelten letzten Arbeit. Das Gerüst, die Anlage seiner Werke ist nicht selten banal und gleichgültig. Hier kann eine ungeschickte Restaurierung leicht das Beste fortnehmen.

Von Reynolds war natürlich allerlei ausgestellt, dabei aber nichts besonders Eindrucksvolles. Raeburn war gut vertreten mit einem Knabenporträt, das Viscount Iveagh gehört (Nr. 88), Romney mit zwei Frauenbildnissen, Mr. Lee Actons erster und zweiter Gattin (Nr. 93, 98, Ld. de Saumarez).

Im IV. Raum waren noch einige glänzende Schöpfungen der klassischen Periode britischer Porträtierkunst zu finden, dabei aber auch schon verschiedene Bilder, in denen sich der Niedergang deutlich offenbarte. Wir begegnen den bedenklichen Malernamen Sir David Wilkie, Sir William Beechey, J. S. Copley, Francesco Zuccarelli, John Opie., Johan Zoffany, während in der V. Galerie, sowie im water colour room die englischen Akademiker des 19. Jahrhunderts ihren Ahnherren nicht gleichwertig sich zeigten. Im water colour room waren allerdings eine lange Reihe von Blättern Turners aus der Sammlung des Sir Donald Currie ausgestellt. *Friedländer.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Guido von Siena. Zu den in dieser Zeitschrift Band XXIX S. 262 gegebenen Ausführungen möchte ich einige wichtige Nachträge mitteilen. Guido von Siena wird nach 1302 noch mehrmals urkundlich erwähnt, und zwar in weitem Zeitabstände, 1321. So haben wir Nachrichten über ihn von 1278 bis 1321, und wir erfahren aus dieser letzteren Zeit auch seinen Familiennamen. In den Sieneser Kämmereiregistern (Biccherna 140) findet sich am 4. Mai 1321 eine Zahlung verzeichnet: »Guidoni pictori pro schudicciuolis, quos pinxit curie capitanei« (f. 167). Es handelte sich um gemalte Wappenschilder des Kapitans der Kommune, wohl in dessen Pergamentbüchern. — Am 26. Juni (f. 184) wurden ihm 14 Solidi 4 Denare gezahlt »pro pictura 43 schudiciolorum pictorum in libro potestatis«. — Endlich ist am 26. Oktober 1321 eingetragen (Biccherna 142 f. 32[2]) »A Guido Cinatti dipegnitore per dipegnitura di due libri d'intrata e d'iscite 1 libra 10 sol.« — Danach könnte mithin die Inschrift auf dem vielbesprochenen, einzigen erhaltenen Gemälde des Künstlers nicht nur, wie Milanesi annahm 1281, sondern statt MCCXXI auch MCCCXXI, 1321 gelautet und in der Lücke nach MCC ein weiteres C gestanden haben. Jedenfalls ergänzen diese weiteren urkundlichen Mitteilungen die früheren an dieser Stelle angeführten, und man besitzt über Guido von Siena oder, wie er fortan genannt werden sollte, Guido Cinatti, mehr urkundliche Daten, als über die andern Meister dieser Frühzeit.

Robert Davidsohn.

Zur Datierung der Chorfresken in der Oberkirche zu Assisi. Bei den im Lauf des Sommers im Kunsthistorischen Seminar in Leipzig abgehaltenen Übungen zur Kunstgeschichte des Trecento ergab

sich ein Anhalt für die Datierung des bekannten Bildes von Rom in der Vierung der Oberkirche. Schon Aubert hat in seinem »Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage« S. 95 f. die Vermutung geäußert, das Orsini-Wappen an jenem Bau zu oberst links (s. Wickhoff, Über die Zeit des Guido von Siena, S.-A. S. 38 f.) möchte auf die Glanzzeit des Gian Gaetano, sein Pontifikat von 1277—1280, zu beziehen sein. Die Untersuchungen im Leipziger Seminar führten dazu, jene Vermutung zur vollen Gewißheit zu erheben. Alle Bauten waren so erkannt worden, wie sie Strzygowski in seinem Buch »Cimabue und Rom« S. 87 ff. gedeutet, und gegenüber Wickhoffs schneller Abfertigung als »beiläufig gezeichnete römische Altertümer, wie die Moles Hadriani und das Colosseum« (wo wäre dieses?) hatte sich in dem Ganzen ein klar aufgebautes, mit den lokalen Verhältnissen in der Verteilung der Bauten rechts und links vom Tiber rechnendes Bild des damaligen Rom ergeben. Da wurden Zweifel laut über den Charakter jenes kirchenähnlichen, mit den Wappen geschmückten Bauwerks, in dem Strz. ein Abbild von S. Maria in Araceli, W. ein Symbol für Gian Gaetanos Titelkirche sehen wollte. Handelt es sich überhaupt um eine Kirche? Der steil abgetreppte Giebel, vor allem aber die (guelfischen) Zinnen an der Langseite wären in der kirchlichen Architektur Italiens Unika. Und der dahinter aufragende Campanile gehört nicht zu dem Bau selbst, sondern kann höchstens als Andeutung einer nahe gelegenen Kirche gelten. Wir haben also einen Palast vor uns in der Nähe einer Kirche. Aber auf Grund der Wappen nun an den Palast der Orsini zu denken verbietet sowohl die Lage im Stadtbild (die Orsini besaßen das vatikanische Gebiet einschließlich der Engelsburg und Paläste am Monte Giordano bei der Engelsbrücke und am Campo di Fiore; s. Gregorovius V², S. 639), wie die Bedeutung jener Darstellung Roms als Repräsentantin der »Ytalia«. Neben den mächtigsten Bauwerken des alten Rom und neben Sankt Peter hat nur ein Profanbau ein Anrecht, hier aufgenommen zu werden: der Lateranspalast. »I Barbari .... veggendo Roma e l' ardua su' opra stupefaceansi, quando Laterano alle cose mortali andò di sopra« singt Dante (Paradiso XXXI, 31). Auf jenem Stadtplan des Matthieu Paris von S. Albans (Strz. S. 102) steht der Lateran genau so ebenbürtig nahe bei Sankt Peter, wie jener Bau in Assisi. Haben wir so auch in diesem den Lateranspalast zu erkennen und sehen ihn rings mit dem Orsiniwappen geschmückt, so bleibt nur ein Schluß: er ist dargestellt zur Zeit, da ein Orsini Papst war, d. h. unter der Regierung Nikolaus III. 1277—1280. — Einen Beleg für die Sitte der Päpste, ihr Wappen am Lateran anbringen zu lassen, bietet Giottos Fresko mit der Verkündigung des Jubeljahrs 1300, auf dem wir überall das Wappen

der Gaetani sehen. Die reifen gotischen Formen lassen sich auch ohne die Möglichkeit bestimmteren Nachweises wohl begreifen am Lateran, an dem schon Gregor IX. »domos construxit altissimas« (Muratori, SS. III, 577) und an dem Nikolaus III. selbst die Kapelle Sancta Sanctorum in gotischen Zierformen errichten ließ. *G. V.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Behn, Friedrich. Die Ficoronische Cista. Archäologische Studie. Mit 2 Tafeln in Autotypie. Leipzig. B. G. Teubner. M. 3.

Börger, Hans. Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance. Mit 33 Abb. auf 28 Tafeln. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 12.

Born, Friedrich. Die Beldensnyder. Ein Beitrag zur Kenntnis der westfälischen Steinplastik im sechzehnten Jahrhundert. Mit 17 Tafeln. Münster, Coppenrath.

Braun, S. J., Joseph. Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Mit 73 Abb. Freiburg i. B. Herder. M. 4.

Cohen, Gustave. Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel des Mittelalters in Frankreich. Ins Deutsche übertragen von Constantin Bauer. Leipzig. Werner Klinkhardt. M. 10.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Herausgegeben von Paul Clemen. Fünfter Band. IV. Die Kunstdenkmäler des Siegkreises, bearbeitet von Edmund Renard. Mit 21 Tafeln und 177 Abb. im Text. Düsseldorf. L. Schwann. M. 5.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Herausgegeben von Paul Clemen. Sechster Band, I. u. II. Abteilung. Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Erster Band, I. und II. Abteilung. Quellen, bearbeitet von Johannes Krudewig. Das römische Köln, bearbeitet von Joseph Klinkenberg. Düsseldorf. L. Schwann. M. 5.

Ehrenberg, Dr. Hermann. Moderne Denkmalpflege und die Burg Altena. Zweite Auflage. Münster. Coppenrath. M. 1.

Eichholz, P. Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des IX. Jahrhunderts. Mit 46 Abb. im Text. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Escherich, Mela. Germanische Weltanschauung in der deutschen Kunst. Berlin. Alexander Duncker. M. 2.50.

Geisberg, Dr. Max. Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine monographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln u. 9 Hochätzungen. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Geisberg, Dr. Max. Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. Straßburg. J. H. Ed. Heitz.

Greeff, Richard. Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung. Nebst Beiträgen zur Geschichte des Starstichs. Eine kulturhistorische Studie. Mit 14 Tafeln u. 9 Textabbildungen. Stuttgart. Ferdinand Enke. M. 6.

Hirsch, Dr. Robert. Nächträge und Berichtigungen zu Daniel Chodowieckis sämtlichen Kupferstichen beschrieben von Wilhelm Engelmann. Zweite Auflage. Mit einem Bildnis von Chodowiecki. Leipzig. Wilhelm Engelmann. M. 5.

Hoerschelmann, Werner von. Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik. Mit 32 Tafeln. Leipzig. R. Voigtländer. M. 5,40.

Jellinek, Arthur L. Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. Dritter Band, Jahr 1904. Berlin. B. Behr. M. 15.

Kemmerich, Dr. Max. Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. Mit 38 Abbildungen. München. Georg D. W. Callwey.

Kgl. Landesgewerbemuseum, Stuttgart. Bericht über das Jahr 1906.

Koch, Ferdinand. Die Gröninger. Ein Beitrag zur Geschichte der westfälischen Plastik in der Zeit der Spätrenaissance und des Barock. Münster, Coppenrath.

Kutter, Paul. Joachim von Sandrart als Künstler. Nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Leisching, Julius. Die Silhouette. Mit 36 Abb. Sonderdruck aus den Mitteilungen des Mährischen Gewerbe-Museums. Brünn.

Lethaby, W. R. Westminster Abbey and the Kings Craftsmen. A Study of Mediaeval Building. London. Duckworth & Co.

Ludwig, Heinrich. Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 1. Über Darstellungsmittel der Malerei. 2. Über Kunstwissenschaft und Kunst. Aus dem Nachlaß herausgegeben. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4,50.

Ludwig, Heinrich. Über Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers, aus dem Nachlaß herausgegeben. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Mâle, Emile. Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Mit 127 Abb. im Text und 6 Lichtdrucktafeln. Deutsch von L. Zuckermandel. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 20.

Marrai, Bernardo. La Primavera del Botticelli. Le Cantorie di Luca della Robbia e di Donatello. La sepultura di Lemmo Balducci. Opere d'Arte dell Arcispedale di Santa Maria nuova. Con 5 tavole. Firenze. Tipografia Domenicana.

Peltzer, Alfred. Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei. Leipzig. E. A. Seemann. M. 1,20.

Pfleiderer, Rudolf. Münsterbuch. Das Ulmer Münster in Vergangenheit und Gegenwart. Mit 45 Abb. nach Originalaufnahmen. Ulm. J. Ebner. M. 3,50.

Ratouis de Limay, Paul. Un amateur orléanais au XVIII siècle Aignan-Thomas Desfriches (1715—1800). Sa vie, son oeuvre ses collections, sa correspondance. Ouvrage orné de 15 phototypies hors texte et d'une heliogravure suivi d'un Essai de Catalogue de l'oeuvre peint, dessiné et gravé de Desfriches par André Jarry. Paris. H. Champion. Fr. 20.

Rauch, Christian. Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 30 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.

Scheffler, Karl. Der Architekt. Frankfurt a. M. Rütten & Loening. M. 1,50.

Schubring, P. Rembrandt. Mit einem Titelbild u. 49 Textabbildungen. Leipzig. B. G. Teubner.

Stadler, Franz J. Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 14.

Sybel, Ludwig von. Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst. Rektoratsrede. Marburg. N. G. Elwert.

Voß, Hermann. Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei. Mit 30 Abb. auf 16 Tafeln u. im Text. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 18.

Wurm, Dr. Alois. Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. Mit 3 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Wustmann, R. Albrecht Dürer. Mit einem Titelbild u. 32 Abb. im Text. Leipzig. B. G. Teubner.

INHALT.

Seite

Über einige Zeichnungen alter Meister in Oxford. Von *A. von Beckerath* . . . 291
Das Triptychon der St. Johanniskirche zu Nürnberg. Von *Carl Gebhardt* 299
Zu Grünewalds Isenheimer Altar. Von *Hans Koegler* 314
Zum Wolgemutwerk. — Nochmals Sebastian Dayg im Kloster Heilsbronn. Von *A. Gümbel* 327
Holbeins Morusbild. Von *Karl Simon* 332
Der Meister des Lombeeker Altars. Von *Robert Hedicke* 344
Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei. (Schluß.) Von *Berthold Haendcke* 358
Neuer Nachtrag zu Rembrandts Radierungen. (Schluß.) Von *W. v. Seidlitz* . . 367
Zur Datierung von Dürers Münchner Selbstporträt. *Ernst Heidrich* 373
Rembrandtiana. *Niels Restorff* 375

Ausstellungen.

Die Winterausstellung der Royal Academy in London 1907. *Friedländer.* 379

Mitteilungen.

Guido von Siena. *Robert Davidsohn* 383
Zur Datierung der Chorfresken in der Oberkirche zu Assisi. *G. V.* . . 383

Bei der Redaktion eingegangene Werke. 386

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.